تنقید کی جمالیات
ادب و تنقید کے مسائل
جلد 9
پروفیسر عتیق اللہ

تنقید کی جمالیات

ادب وتنقید کے مسائل

(جلد: 9)

پروفیسر عتیق اللہ

بک ٹاک

میاں چیمبرز، 3ٹمپل روڈ، لاہور

تنقید کی جمالیات

پروفیسر عتیق اللہ

ناشر ——— بک ٹاک، لاہور
اشاعت ——— 2018ء
طابع ——— بھٹو پرنٹنگ پریس، لاہور
قیمت ——— -/995روپے

بک ٹاک ——— میاں چیمبرز، 3- ٹمپل روڈ لاہور
فون ——— 042-36374044-36370656-36303321
Email:book_talk@hotmail.com
www.booktalk.pk
www.facebook.com/booktalk.pk

سراپا محبت معراج دانش

سراپا خدمت فرقانیہ جو سب کی چہیتی ہے

روشنی جس کا دوسرا نام رِدا ہے

چاندنی جس کا دوسرا نام ایانہ ہے

ان سب کے نام

اس ایک دعا کے ساتھ

کہ یہ چھوٹا سا گلشن اسی طرح کِھلتا مہکتا رہے

مشتملات

تنقید کے مسائل

متفرقات

پیش روی

ادب وتنقید کے مسائل کی فہرست بے حد طویل ہے۔ اس میں سے انتخاب کرنا ایک دوسرا بہت بڑا مسئلہ تھا۔ بہت سے مباحث گزشتہ جلدوں میں پہلے سے شامل کیے جا چکے ہیں۔ ادبی اور فنی تصورات بھی ایک لحاظ سے مسائل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ تمام ادبی اور فنی تحریکات و رجحانات کیا ہیں اصلاً مسائل ہی ہیں۔ بلکہ ہر نئے تصور اور رجحان کے ساتھ ایک یا ایک سے زیادہ مسائل بھی پیدا ہوئے اور ان پر مدتوں بحث کا بازار بھی گرم رہا۔ اگر مسائل نہ ہوں تو ادبی چہل پہل ہی ختم ہو جائے۔ ایک ایسی جمود کی صورت پیدا ہو جائے جسے امکانات سے عاری کہا جا سکتا ہے۔ امکانات وہیں نشو ونما پاتے ہیں جہاں اندیشے ہوتے ہیں اور جہاں کوئی خطر کوئی چیلنج، کوئی تصادم کی صورت ہی نہ ہوں وہاں صرف تکرار، نقلی اور جعلی ادب کے برگ و بار ہی پھوٹتے ہیں۔

وہ حضرات جو ادبی اور فنی مسائل سے آنکھیں چراتے ہیں اور کسی بھی تبدیلی، انحراف یا اختلاف کو غیر متعلق اور غیر ضروری گردانتے ہیں، ان کے لیے ذہنِ انسانی کے سفر کے نشیب و فراز کوئی معنی نہیں رکھتے۔ ادب کی تاریخ اور ادب کی روایت کا سلسلہ اقرار و انکار کے مجادلے کے ساتھ مشروط ہے اور انکار ہمیشہ اقرار کو پیچھے دھکیل دیتا ہے اور کبھی کبھی اسے بے معنی بھی بنا دیتا ہے۔ ادب وفن کے مسائل کی بنیاد اپنی بیش تر صورتوں میں انکار کے رویے پر قایم ہے۔ ان میں بعض مسائل کا تعلق زبان اور تخلیقی زبان سے ہے۔ بعض فنی تدابیر کے تعین سے متعلق ہیں۔ بعض کا تعلق تجربے اور تخیل سے ہے۔ تحلیل نفسی نے ادب کو کئی سطحوں پر متاثر کیا اور ادب

سے اپنے معنی کی توثیق بھی کی۔ گزشتہ صدی کے درمیانی عشروں میں ادب و نفسیات کے تعلق سے کئی بہترین مقالات اور کتابیں سامنے آئیں جن سے یقیناً نئے طریقے سے سمجھنے میں مدد ملی۔ تخلیقی عمل کو ایک نئے زاویے سے دیکھا گیا۔ بعض نئے اور دلچسپ ذہنی منطقوں کا ہم پر انکشاف ہوا۔ تحلیل نفسی سے متعلق اطلاقی تنقید بھی کی گئی اور ایسے کئی حقائق سے پردہ اٹھایا گیا جن سے تاریخِ انسانیت تا ہنوز اور بڑی حد تک بے بہرہ تھی۔ ہم نے چند مقالات ہی پر اکتفا کیا اور ان میں بھی اطلاقی تنقید کی عملی مثالوں کو ہم اس لیے شامل نہیں کر سکے کہ وہ ہمارے منصوبے کا حصہ نہیں تھیں۔ ادب و فن کے دیگر مسائل کا ایک لامتناہی سلسلہ ہے جس کے لیے کئی جلدیں درکار ہیں۔

اس جلد کے شرکا نے ہی اسے قابلِ قدر بنایا ہے۔ میں ان کا شکرگزار ہوں اور ان کا بھی جنھوں نے قدم قدم پر میرا ساتھ دیا اور ہر طرح سے مجھے اپنا قیمتی وقت فراہم کیا۔ ان میں بالخصوص عزیزی احمد امتیاز اور میرے لیے بے حد محترم محمد نعمان خان صاحب کا ممنون ہوں اور ان کے لیے دعا گو ہوں۔

عتیق اللہ

فنِ شاعری

(The Art of Poetry)

(فرانسیسی شاعر و نقاد Paul Valery کے خطبات
بہ عنوان 'The Art of Poetry' کا ملخص ترجمہ)

شاعری (Poesie) کا لفظ دو معنی رکھتا ہے۔ اول ایک نفسی کیفیت جس کا نتیجہ شعر گوئی ہوتا ہے، دوم اس کیفیت کی پیداوار۔ اوّل الذکر صورت میں شاعری ایک شاعرانہ کیفیت کا نام ہے جو اپنے آپ کو یوں ظاہر کرتی ہے کہ وہ ہمارے اندر اور ہمارے ذریعے ایک دنیا خلق کرتی ہے جو خود اس سے مشابہ ہوتی ہے۔ دوسرے معنوں میں شاعری سے مراد ہے ایک کارروائی، ایک عمل، ایک صنعت، جس کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ دوسرے لوگوں کے اندر اسی طرح کی کیفیت جو اس کی محرک ہوئی تھی پیدا کرے۔ اس صنعت کی معراج یہ ہے کہ پڑھنے والے کو یہ محسوس ہو کہ جو اثر اس کے اوپر ہوا ہے اس کے پیدا کرنے کے لیے اور کوئی الفاظ ممکن ہی نہ تھے۔

پہلے معنوں میں شاعری ایک پراسرار چیز ہے جس کا مقام نفس اور زندگی کا نقطۂ وصال ہے۔ نفس اور زندگی دونوں ایسے جوہر ہیں جن کی توصیف ممکن نہیں۔ اس لیے شاعری کی تخصیص بھی ممکن نہیں۔ وہ لوگ جن کے اندر یہ پراسرار واقعہ، یعنی نفس اور زندگی کا وصال، ظہور پذیر ہوتا ہے اس کے شعور پر قانع رہتے ہیں۔ وہ اس لطیفۂ غیبی کو جو ان کو معاً تخلیقی قوت سے مملو کر دیتا ہے بہ طیبِ خاطر قبول کر لیتے ہیں، اور بس۔ وہ چاہے شاعر گویا ہوں چاہے شاعرِ خاموش، اس واقعے کی پیدا کی ہوئی لذت سے شعور کی مداخلت کے بغیر محظوظ ہوتے ہیں۔

شاعری چاہے حسیات یا جذبات سے کتنی ہی مالا مال ہو اور اس میں چاہے کتنی ہی وارفتگی

ہو، پھر بھی یہ ثابت کرنا آسان ہے کہ اس کا تعلق عقل کی قوتوں سے ہوتا ہے، کیونکہ اگر وہ اصولی طور پر ایک جذبہ ہے تو وہ جذبہ اپنی ہی قسم کا جذبہ ہوتا ہے جو اپنے آپ کو الفاظ میں ظاہر کرنے کے لیے بے تاب ہوتا ہے۔ صوفی اور عاشق ممکن ہے کہ سکوت پر قانع رہیں۔ لیکن شاعر کی فکرِ سخن یا آمدِ سخن خارجی دنیا میں کسی نئی چیز کے اضافے کی مقتضی ہوتی ہے۔ اس نئی چیز کے پیدا کرنے کے لیے جو قوتیں استعمال کی جاتی ہیں وہ عقلِ عملی سے تعلق رکھتی ہیں۔

شاعر کے جذبات کی ایک خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ ایسے محرک جو دوسرے لوگوں پر کوئی اثر نہیں کرتے یا بہت کم اثر کرتے ہیں اس کے اندر ایک ہیجان پیدا کر دیتے ہیں۔ یہ ہیجان صورتوں کے ایک ہنگامے کی شکل میں نمودار ہوتا ہے۔ ان صورتوں کے ماخذ ایک دوسرے سے چاہے کتنے ہی دور افتادہ ہوں، وہ ایک دوسرے کی طرف ایک مقناطیسی قوت کے زیرِ اثر بڑھتی ہیں تاکہ ایک دوسری میں مدغم ہو کر ایک کل کے اجزائے ترکیبی بن جائیں۔

سیاست میں عملی حصہ لینے کے لیے نیک نیتی اور سادہ لوحی کا سرمایہ کافی نہیں۔ اسی طرح اگر کوئی شخص یہ سمجھے کہ محض از خود رفتگی اور محویت و انجذاب کی بدولت وہ الفاظ پر ایک تشکیلی قوت حاصل کر سکتا ہے تو وہ غلط فہمی کا شکار ہے۔ ایک حقیقی شاعر کی کیفیتِ شعر گوئی خواب دیکھنے کے عالم سے بالکل مختلف ہوتی ہے۔ کوئی شخص اگر اپنے خوابوں کو الفاظ کا جامہ پہنانا چاہے تو اس کے لیے ہوشیار و بیدار ہونا لازمی ہے۔

عروض کی پابندیاں فطری زبان کو دافع مادے کے اوصاف بخش دیتی ہیں، جس طرح مجسمہ ساز کے لیے سنگ مرمر ہوتا ہے، جس پر اسے بزورِ بازو ایک ہیئت مرتسم کرنی پڑتی ہے۔ جب یہ پابندیاں قبول کر لی جائیں تو اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ آپ کے جی میں جو آئے آپ اناپ شناپ نہیں کہہ سکتے۔ آپ کا جذبہ چاہے کتنا ہی شدید ہو، آپ کا تقاضائے اظہار چاہے کتنا ہی زبردست ہو، آپ کو الفاظ سے کشتی لڑنی پڑتی ہے۔ خیال اور عمل، قوت اور فعل کا اتحاد صرف دیوتاؤں کا حصہ ہے۔ فانی انسانوں کو اگر یہ سعادت کبھی نصیب ہوتی ہے تو برسوں کی ریاضت کے بعد۔ وزن و بحر، قافیہ و ردیف، متعین ہیئتیں اور اسی قبیل کی اور پابندیاں اپنے طور پر ایک فلسفیانہ حسن کی مالک ہیں۔

چونکہ وہ عمل جس کے ذریعے کوئی اندرونی تقاضا ہم سے الفاظ کے خوبصورت پیکر بنواتا ہے ایک پر اسرار اور پیچیدہ عمل ہے اس لیے یہ شبہ جائز ہے کہ آیا تفکر، تاریخ، سائنس، سیاست،

اخلاقیات اور وہ مضامین، جو عموماً نثر کا جامہ پہنتے ہیں اس قابل ہوتے ہیں کہ انھیں شعر کے قالب میں ڈھالا جائے۔ لیکن امر واقعہ یہ ہے کہ افسانہ و حکایت، درس و تلقین، فلسفہ و حکمت، غرض کوئی دماغی ریاضت ایسی نہیں جس پر وزن و قافیہ کی مرصع کاری نہیں کی گئی۔

چونکہ شاعری کے حقیقی مقصد اور اس کے حصول کے ذرائع کی آج تک وضاحت نہیں ہوسکی اس لیے ان کے متعلق اختلاف آراء کی بہت گنجائش ہے اور ہر رائے کے پسِ پشت کوئی بڑا نام یا بڑا کام ہے اس عدم تعیین کی بدولت شروع سے لے کر آج تک ہر قسم کے موضوعات پر شاعری کی گئی ہے۔ بلکہ سچ تو یہ ہے کہ شاعری کے سب سے شاندار کارنامے تاریخی اور تلقینی اصناف میں پائے جاتے ہیں۔ مثلاً De Rerum Natura, the Georgics, Aeneid, the Divine Comedy, the Legende des Siecle. ان سب کا نفسِ مضمون اور سرچشمۂ دلچسپی بڑی حد تک ایسی معلومات اور ایسے افکار ہیں جو ادنیٰ سے ادنیٰ نثر میں بیان کیے جاسکتے تھے۔ بالآخر انیسویں صدی کے وسط میں شاعری نے اپنے جوہر کو ان عوارض سے مبرا کرنے کی کوشش کی۔ ادھر موسیقی شاعری کی اقلیم کے ایک بڑے حصے پر قابض ہو رہی تھی۔

علامیت (Symbolism) کی تحریک کا مقصد یہ تھا کہ شاعری کے ضائع شدہ مقبوضات کو دوبارہ حاصل کیا جائے۔ موسیقی کو جذبات کی دنیا میں کتنا ہی تفوق کیوں نہ ہو، ایک چیز جو اس کے بس کی نہ تھی وہ زبان تھی۔ چنانچہ علامتی شاعری نے زبان پر ہر قسم کے تجربے کیے۔ زبان ایک پیچیدہ چیز ہے۔ چنانچہ اس کے عاملین کے سامنے تجربوں کے لیے ایک وسیع میدان تھا۔ بعضوں نے فرانسیسی شاعری کی روایتی ہیئتوں کو برقرار رکھ کر حکایت، حکیمانہ مقولوں، موعظت وغیرہ کو شاعری سے یک قلم خارج کردیا۔ بعضوں نے ہر چیز کو تہہ در تہہ معنی پہنائے جن کے پردے میں ایک نئی مابعدالطبیعیات تھی۔ ان کے یہاں ہر چیز مبہم تھی، ہر چیز ایک فریبِ نظر تھی۔ کوئی چیز محض موجود نہ تھی، بلکہ ہر چیز خود صاحبِ فکر تھی۔ ہر چیز ایک زاویۂ خیال رکھتی تھی۔ ہر چیز ایک سوچنے والا دماغ تھی۔ ایک اور دبستان نے قدیم عروض کا احیاء کیا۔ ایک ایسا دبستان بھی تھا جس نے اصوات کے رنگ دریافت کیے۔ ان سب تجربوں کا مشترک نام 'خالص شاعری' تھا۔ شاعری صفات سے معرا ہو کر ذاتِ محض بننے کی کوشش کر رہی تھی۔ لیکن اس زندگی کی کثافتوں کے ہوتے ہوئے اس قبیل کی لطافت محال تھی۔ اس قسم کا کمال فانی انسان اور اس کے فنون کو شاذ و نادر نصیب ہوتا ہے۔ 'خالص شاعری' کبھی ایک قاعدۂ کلیہ نہیں بن سکتی۔ وہ صرف

غیر معمولی عجائب کی شکل میں نمودار ہوتی ہے۔ ہمارے ادب کی تاریخ میں اس کی مثالیں معدودے چند مستثنیات ہیں۔

شاعری اور مجرد افکار

شاعرانہ کیفیت بڑی بے قاعدہ، بے اعتبار، اضطراری اور زود شکن ہوتی ہے۔ وہ جس طرح اتفاقاً پیدا ہوتی ہے اسی طرح فوراً غائب بھی ہوجاتی ہے۔ صرف اس کیفیت کا پیدا ہونا شاعری کے لیے کافی نہیں۔ جس طرح کوئی شخص اگر خواب میں ایک خزانہ دیکھے تو یہ بجائے خود اس امر کا کفیل نہیں کہ آنکھ کھلنے پر وہ خزانے کو اپنے بستر کی پائینتی پڑا پائے گا۔ ایک شاعر کا کام یہ نہیں کہ شاعرانہ کیفیت کا تجربہ کرے۔ اس کا کام یہ ہے کہ دوسروں کے اندر شاعرانہ کیفیت پیدا کرے۔

زبان دو طرح کے اثرات پیدا کرسکتی ہے؛ ان میں سے ایک کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ زبان مکمل طور پر معطل اور منسوخ ہوجاتی ہے۔ میں نے آپ سے کوئی بات کہی۔ اگر آپ نے بات سمجھ لی تو جو الفاظ میں نے استعمال کیے ہیں وہ آپ کے ذہن سے غائب ہوگئے اور ان کی جگہ کسی ذہنی نقشے نے، کسی تعلق نے، کسی مہیج نے لے لی۔ آپ چاہیں تو اس نقشے، اس تعلق، اس مہیج کو کسی تیسرے شخص تک اپنے الفاظ میں پہنچا سکتے ہیں۔ یہ ضروری نہیں کہ آپ میرے ہی الفاظ دہرائیں۔ آپ میرے الفاظ عموماً اس صورت میں دہرائیں گے یا مجھ سے دہرانے کی فرمائش کریں گے جب آپ میری بات نہ سمجھیں۔ چنانچہ جس کلام کا مقصد افہام و تفہیم ہو اس کے لیے کمال اس میں ہے کہ اس کے الفاظ بہ آسانی کسی اور چیز میں منتقل ہوجائیں، مثلاً کسی ذہنی کیفیت میں، کسی محرک میں، کسی عمل میں۔ اس کے برخلاف اگر کلام کے الفاظ اتنی اہمیت رکھتے ہوں یا اتنی اہمیت حاصل کرلیں کہ انھیں دہرایا جائے، چاہے آپ انھیں دہرائیں اور چاہے سننے والا دہرائے، اور ان کے دہرانے کا عمل ان کے خارجی اثر سے بظاہر کوئی تعلق نہ رکھتا ہو، تو آپ شاعری کی زبان استعمال کررہے ہیں۔

زبان ایک نجی چیز نہیں، وہ ایک اجتماعی آلہ ہے۔ وہ روایتی اور غیر منطقی اصولوں کا ایک مجموعہ ہے جو اپنی ماہیت میں عجیب الخلقت ہیں اور جن کے قوانین علم الاصوات، علم معانی، صرف و نحو، منطق، بلاغت، علم اللسان، عروض، علم اشتقاق اور نہ جانے کتنے اور علوم کے قوانین

کی معجونِ مرکب ہیں۔ چنانچہ شاعر کو اس ٹیڑھی کھیر سے واسطہ پڑتا ہے۔ اسے نہ صرف صوتی صحت اور حسن کا خیال رکھنا پڑتا ہے بلکہ جمالیاتی حسن اور منطقی صحت کا بھی۔ اس مشکل کام کو شاعر کیوں کر انجام دیتا ہے؟ میرے نزدیک شاعر ایک ایسا شخص ہوتا ہے جس کے اندر کسی غیر معمولی واقعے کے زیرِ اثر ایک قسم کی قلبِ ماہیت کی بدولت شعر زائی کی پراسرار قوت پیدا ہو جاتی ہے۔ جس طرح جانوروں میں کوئی شکاری، کوئی گھونسلا بنانے والا، کوئی پل بنانے والا اور کوئی سرنگیں کھودنے والا ہوتا ہے، اسی طرح انسانوں کے ایک گروہ میں شعر گوئی کا ملکہ اتفاقاً پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ بالکل ویسا ہی ہے جیسے بعض بچے صرف چلنا سیکھتے ہیں لیکن بعض شروع ہی سے ناچنے لگتے ہیں۔

میرے نزدیک چلنے اور ناچنے میں وہی تعلق ہے جو عام گفتگو اور شاعری میں ہے، یا دوسرے الفاظ میں یوں کہیے کہ نثر اور نظم میں ہے۔ نثر کی طرح چلنے کا ایک خاص مقصد ہوتا ہے۔ آپ کسی چیز تک پہنچنے کے لیے، کسی چیز کو پانے کے لیے چلتے ہیں۔ جب آپ اس چیز تک پہنچ جائیں یا اسے پالیں تو چلنے کا کام مکمل ہو جاتا ہے۔ ناچنے کی کیفیت جدا ہے۔ ناچنے میں جو حرکات ہوتی ہیں وہ آپ اپنا منشا ہوتی ہیں۔ ان کا مقصود کسی منزل کو جالینا، کسی چیز تک پہنچنا نہیں ہوتا۔

نثر و نظم ایک ہی طرح کے الفاظ، ایک ہی علم نحو، ایک ہی طرح کے جملے، ایک ہی طرح کی اصوات، ایک ہی طرح کا لب و لہجہ استعمال کرتی ہیں، لیکن ان چیزوں کا ربط، ان کا باہمی تعلق جیسا نظم میں ہوتا ہے ویسا نثر میں نہیں ہوتا۔ چنانچہ نظم و نثر کا مابہ الامتیاز یہ ہے کہ وہ تعلقات و اختلافات جو ان سے ہمارے نفس اور ہمارے نظامِ اعصابی میں پیدا ہوتے ہیں ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہیں، حالانکہ جن عناصر، جن اجزائے ترکیبی میں یہ تعلقات و اختلافات ہوتے ہیں وہ ایک ہی ہوتے ہیں۔

جب کوئی چلنے والا شخص اپنی منزلِ مقصود تک پہنچ جائے، یعنی جب وہ اس کتاب یا چیز یا کرسی یا پھل یا انسان تک جا پہنچے جو اس کے چلنے کا محرک ہوا، تو اس کا چلنے کا عمل معطل ہو جاتا ہے۔ معلول علت کی جگہ لے لیتا ہے، سبب غائب ہو جاتا ہے اور نتیجہ باقی رہ جاتا ہے۔ یہی حال زبان کے عملی و افادی استعمال کا ہے۔ زبان جب اپنے معنی و مطلب کا ابلاغ کر چکے تو وہ نیست و نابود ہو جاتی ہے اور اس کی جگہ اس کے معانی باقی رہ جاتے ہیں، یعنی تمثالیں، ردعمل یا عمل۔ چنانچہ جو زبان ابلاغ کے لیے استعمال کی جائے اس کا کمال یہ ہے کہ وہ بہ آسانی تبدیل

ہو کر کسی اور چیز کی صورت اختیار کر لے۔

اس کے برخلاف شاعرانہ کلام اظہارِ مطلب کے بعد فوت نہیں ہو جاتا۔ وہ بار بار زندہ ہوتا ہے۔ شاعری کی ایک بڑی پہچان یہ ہے کہ اس کے الفاظ پڑھنے یا سننے والے کے ذہن میں اپنے آپ کو رہ رہ کر دہراتے ہیں۔ کوئی شاعرانہ کلام پڑھتے وقت آپ دیکھیں گے کہ جو کچھ آپ پڑھ چکے ہوں وہ آپ کے ذہن سے اتر نہیں جاتا بلکہ آپ کے ذہن میں زندہ رہتا ہے۔ شاعرانہ کلام میں صورت اور معنی، ہیئت اور مضمون، صوت اور مفہوم، اشعار اور شاعرانہ کیفیت کے درمیان ایک توازن، ایک ہم آہنگی ہوتی ہے جو نثر میں نہیں پائی جاتی۔ علاوہ بریں ان چیزوں کی اہمیت، قدر و قیمت اور قدرت میں بھی ایک یکسانی ہوتی ہے۔ یہ خصوصیت بھی نثر کے قواعد کے منافی ہے، کیونکہ نثر کا تقاضا یہ ہوتا ہے کہ معنی کو الفاظ پر تفوق ہو۔

صورت اور مفہوم کا یہ وصل بڑی مشکل سے نصیب ہوتا ہے۔ الفاظ کی اصوات اور ان کے معانی میں عموماً کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ مثلاً گھوڑے کے لیے جو الفاظ چند زبانوں میں ہیں ان کو لیجیے: گھوڑا، اسپ، 'ہورس' (horse)، 'شوال' (chjeval)، 'ہپوس' (hippos)، ایکوئس (equus)۔ نہ تو یہ اسماء آپس میں کوئی مشابہت رکھتے ہیں، نہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان میں سے کوئی اسم شئے موسوم سے ملتا جلتا ہے۔ اس لیے اگر ان اسماء اور شئے موسوم کا باہمی تعلق بولنے اور سننے والے کے ذہن میں پہلے ہی سے معین نہ ہو تو نہ شئے موسوم کے دیکھنے سے اسماء ذہن میں آئیں گے، نہ اسماء کے یاد آنے یا سنے جانے سے شئے موسوم سامنے آجائے گی۔ اگر یہ دونوں عمل اضطراری طور پر ہر انسان کے اندر ظہور پذیر ہو جایا کرتے تو ساری دنیا میں ایک ہی زبان ہوتی۔

شاعر کو یہ عجیب و غریب کام کرنا پڑتا ہے کہ ہمیں یہ محسوس کرائے کہ اس کے الفاظ کی اصوات اور مفاہیم میں بہت گہرا تعلق ہے۔ یہ عجیب و غریب کام ایک طرح کا جادو ہے۔ یاد رکھنا چاہیے کہ کئی صدیوں تک شاعری سے جادو کا کام لیا گیا تھا۔ جو لوگ شاعری کو جادو کے طور پر استعمال کرتے تھے ان کے لیے ضروری تھا کہ الفاظ کی طلسمی تاثیر پر یقین رکھتے ہوں اور ان کے معانی سے زیادہ ان کی اصوات پر، کیونکہ جادو کے منتر جنتر عموماً مہمل اور بے معنی ہوتے ہیں۔

وہ نفسی کیفیت جس میں الفاظ کی صوت اور ان کے مفہوم کو ایک دوسرے سے جدا نہ کیا جا سکتا ہو، جس میں ان کا وصل متوقع یا مطلوب ہو، بڑی نادر الوجود کیفیت ہے۔ عملی مقاصد کے لیے زبان کے استعمال اور مجرد فکر دونوں میں صوت اور مفہوم کا جدا رکھنا ضروری ہوتا ہے۔ اس

لیے عام انسان اس تفریق کے عادی ہو جاتے ہیں اور ان کے لیے اس سے اپنے آپ کو خالی الذہن کرنا بہت مشکل ہوتا ہے۔

علاوہ بریں یہ نفسی کیفیت، جس میں زبان کے سارے اوصاف بروئے کار آجاتے ہیں، بذاتِ خود اس امر کی کفیل نہیں کہ وہ مکمل چیز، وہ مجموعۂ محاسن، وہ لطائفِ غیبی کا مجموعہ جسے ہم ایک نظم کہتے ہیں، خود بخود ظہور میں آجائے۔ اس کیفیت سے ہمیں زیادہ سے زیادہ حسین ٹکڑے ہاتھ آتے ہیں۔ زمین میں جن چیزوں کے خزینے مدفون ہیں، سونے، ہیرے، ناتراشیدہ پتھر، وہ سب چٹانوں یا ریت کے ساتھ ملی جلی پڑی ہوتی ہیں۔ اگر انسان کی محنت انھیں سطحِ زمین پر نہ لائے اور پھر ان کو ملاوٹ سے پاک وصاف کر کے ان کو ایک عمدہ تراش خراش اور جلا نہ دے تو یہ دفینے انسان کے لیے بے کار ہیں۔ شاعر بعینہٖ اسی طرح کا عمل ان منتشر خیالات پر کرتا ہے جو اس کی شاعرانہ کیفیت میں اس کے ذہن میں آتے ہیں۔ اعلیٰ کلام میں اکثر اوقات اتنی ہمواری، اتنی روانی اور اتنی بے تکلفی ہوتی ہے کہ پڑھنے والا یہ سمجھتا ہے گویا وہ تمام و کمال آمد کا نتیجہ ہے، یعنی کسی خارجی قوت نے شاعر کو اپنا آلۂ کار بنا کر اس سے کہلوایا ہے۔ اس کا نام عرفِ عام میں وجدان، الہام، القا، آمد وغیرہ ہے۔ اس عقیدے کی انتہائی صورت یہ ہے کہ شاعر اپنے کلام کے معنی سے خود بھی آشنا نہیں ہوتا۔ اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ اگر شاعرانہ الہام چاہے تو شاعر سے کسی ایسی زبان میں شعر گوئی کرا سکتا ہے جس سے وہ نابلد ہو۔

یہ بجا ہے کہ شاعر میں ایک عجیب وغریب توانائی، صلاحیت اور قوت ہوتی ہے جو اس سے ایسے کام کراتی ہے جو عام انسان زبان کے معاملے میں نہیں کر سکتے لیکن اسی کے ساتھ اچھا شاعر ایک اعلیٰ درجے کا نقاد بھی ہوتا ہے۔ نفسِ انسانی بے حد ناہموار، اپنی مرضی کا مالک، اپنے آپ کو اور اوروں کو دھوکا دینے والا، ڈھکوسلوں پر یقین لانے والا، بدیہی باتوں سے منکر اور متلون المزاج ہوتا ہے۔ شاعر کا امتیاز اس میں ہے کہ اپنے نفس کی آزادیوں کو سلب کیے بغیر اس کو محفلِ ادب کے آداب سکھائے، جس طرح ایک ہونہار بچے کی شوخی وشرارت کو تربیت کے ذریعے ذہانت وجودت میں تبدیل کیا جا سکتا ہے۔

عقیدۂ عام کے برخلاف ہر حقیقی شاعر مجرد افکار اور مدلل بحث سے عام انسانوں کے مقابلے میں زیادہ آسانی سے عہدہ برآ ہو سکتا ہے۔ لیکن اس کا حقیقی فلسفہ اس کے فلسفیانہ کلام میں نہ ڈھونڈنا چاہیے۔ بہرکیف ادب کی تاریخ میں بارہا ایسا ہوا ہے کہ شاعری کو فلسفیانہ نظریوں

اور کلیوں کے بیان کے لیے استعمال کیا گیا ہے اور شاعری نے یہ کام انجام دیتے وقت ایسی زبان استعمال کی ہے جس کی قوت مضمون کی قوت کے برابر تھی۔ اس کے باوجود فلسفیانہ کلام کا پڑھنے والا قدرتی طور پر پہلے خیالات کی طرف متوجہ ہوتا ہے، جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ طریقِ اظہار کے محاسن کی پوری پوری داد نہیں دیتا۔ اس کی کیفیتِ نفس وہ نہیں ہوتی جو شعر خواں کی ہونی چاہیے۔ اگر کوئی شخص ایک دشوار گزار علاقے میں مساحت یا طبقات الارضی تحقیقات کی خاطر گامزن ہو تو آپ اس سے یہ توقع نہیں کر سکتے کہ وہ ناچتا ہوا اپنا سفر طے کرے گا۔ اس لیے اگر کوئی فلسفیانہ شاعر من حیث الشاعر اپنا لوہا منوا لے تو اعتراف کرنا پڑے گا کہ اس کی قدرتِ اظہار فی الحقیقت اتنی زبردست ہے کہ شعری کیفیت اور تاثیر پر اس کی فلسفہ طرازی کا کوئی اثر نہیں پڑا۔

تمام فنون میں شاعری وہ فن ہے جو غیر متعلق عناصر کی سب سے زیادہ تعداد کو مربوط کرتا ہے۔ مثلاً صوت، مفہوم، اصلی و فرضی واقعات، منطق، صرف و نحو اور ہیئت و مضمون۔ اس پر طرہ یہ کہ اسے یہ سب کچھ آئے دن کی زبان میں کرنا پڑتا ہے، جو بنیادی طور پر ایک عملی، پیہم بدلتی رہنے والی، آلودگیوں سے بھری ہوئی اور عامیانہ، سوقیانہ اور رذیل کاموں میں استعمال ہونے والی زبان ہے۔ شاعر کو اس پراگندہ و آلودہ مواد سے وہ خالص موسیقی پیدا کرنی پڑتی ہے جو شاعری کی جان ہے۔

شاعری کے چند مسائل

وہ خیالات جو نثر میں بیان نہیں کیے جا سکتے نظم میں بیان کیے جاتے ہیں۔ اگر وہ نثر میں بھی پائے جائیں تو یہ تقاضا کرتے ہیں کہ انھیں نظم کا لباس دیا جائے، بلکہ وہ کسی حد تک ایک ایسی نظم کا انداز رکھتے ہیں جو ابھی اظہار کی متلاشی ہے۔

فکر کے بغیر شاعری ایسی غذا ہوتی ہے جس میں کوئی غذائیت نہیں۔ لیکن اسے شاعری میں اس طرح پوشیدہ ہونا چاہیے جیسے پھل میں اس کا غذائی جوہر۔ وہ جوہر بظاہر محض حسِ ذائقہ کو لذت بخشتا ہے۔

کسی نظم کی قدر و قیمت خالص شاعری کے اس عنصر پر منحصر ہوتی ہے جو اس میں مضمر ہو، یعنی مکمل بے فائدہ مندی کے ساتھ اس کی مکمل مطابقت، خلافِ قیاس واقعات کی دنیا میں قرینِ قیاس ہونے کی خوبی۔

خالص شاعری

سوال پیدا ہوتا ہے کہ آیا ایک ایسی شعری تخلیق ممکن ہے جو ہر غیر شاعرانہ عنصر سے مبرا ہو۔ میرا یہ عقیدہ ہے کہ اس طرح کی تخلیق ممکن نہیں۔ یہ ایک ایسا منتہائے کمال ہے جس کے حصول کے لیے شاعری ہمیشہ سے مسلسل کوشش کرتی رہی ہے۔ امرِ واقعہ یہ ہے کہ جس چیز کو ہم ایک نظم کہتے ہیں اس کا بہت سا حصہ تو غیر شاعرانہ کلام ہوتا ہے جس کے اندر خالص شاعری کے چند ٹکڑے یوں سنگ بستہ ہوتے ہیں جیسے چٹانوں میں ہیرے اور جواہرات۔ 'خالص شاعری' ایک فرضی اور مثالی چیز ہے۔ غالباً 'خالص شاعری' کی بجائے 'مطلق شاعری' کی ترکیب استعمال کی جانی چاہیے۔

جب ہم 'شاعری' کا لفظ استعمال کرتے ہیں تو ہمارے ذہن میں دو قسم کے خیال ہوتے ہیں۔ ہم کسی منفرد واقعے بلکہ کبھی کبھی کسی شخص کے متعلق بھی یہ کہتے ہیں کہ وہ 'شاعرانہ' ہے یا اس میں 'شعریت' ہے۔ دوسری طرف ہم فن شاعری کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ مثلاً ''یہ شاعری اچھی شاعری ہے۔'' پہلے استعمال میں ہماری مراد ایک خاص قسم کے جذبے سے ہوتی ہے۔ ہر کوئی اس خاص ہیجان سے واقف ہے جو شعریت کے احساس سے ہم میں پیدا ہوتا ہے۔ یہ ہیجانی کیفیت عمل سے بالکل غیر متعلق ہوتی ہے اور اس وقت پیدا ہوتی ہے جب ہماری جسمانی و باطنی کیفیت اور ان حالات میں جو ہمیں متاثر کرتے ہیں ہم آہنگی ہو۔ اس کے برخلاف جب ہم 'فن شاعری' کی ترکیب استعمال کرتے ہیں یا کسی نمونۂ شاعری کا تذکرہ کرتے ہیں تو اس وقت ہمارا اشارہ ایسے کلام کی طرف ہوتا ہے جو ہم میں اور دوسرے لوگوں میں شاعرانہ کیفیت پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اور اسی پر بس نہیں، وہ وسیلہ جو ہم اسی کیفیت کے پیدا کرنے کے لیے استعمال کرتے ہیں لازمی طور پر کلامِ ناطق کے بعض اوصاف وخصوصیات ہوتے ہیں۔ وہ جذبہ جس کا میں نے اوپر ذکر کیا ہے بہت سے محرکات کے زیرِ اثر پیدا ہوسکتا ہے۔ مثلاً فنِ تعمیر، فنِ موسیقی وغیرہ کے نمونوں کے زیرِ اثر۔ لیکن شاعری لازمی طور پر زبان کا وسیلہ استعمال کرتی ہے۔ جہاں تک شاعرانہ جذبے کا تعلق ہے، وہ انسان کے دوسرے جذبات سے اس امر میں ممتاز ہوتا ہے کہ وہ ہمارے دل میں ایک حقیقت نما مجاز کا تصور پیدا کرتا ہے جس میں واقعات، تمثالیں، ہستیاں، اور چیزیں، واقعات کی دنیا سے مشابہ ہونے کے باوجود، ہماری تمام وکمال

قوتِ احساس سے ایک نا قابل تشریح لیکن نہایت قریبی تعلق رکھتی ہیں۔ جانی پہچانی ہستیاں اور چیزیں ایک ہم آہنگی میں مربوط ہو جاتی ہیں۔ ایسی صورت میں شاعری کی دنیا خواب دیکھنے کی کیفیت سے بہت گہرا تعلق رکھتی ہے۔

جب ہم کسی خواب کو عالمِ بیداری میں یاد کرتے ہیں تو ہم پر واضح ہو جاتا ہے کہ مصنوعی چیزوں کا ایک مجموعہ جو عام ادراک کی چیزوں سے مختلف قوانین کا تابع ہوتا ہے ہمارے شعور کو بیدار کر سکتا ہے اور اس کی تسکین کر سکتا ہے۔ لیکن یہ ہماری قوتِ ارادی کے حیطۂ اختیار سے باہر ہے کہ اپنی مرضی کے مطابق خواب کی جذباتی دنیا میں آمد و رفت کر سکے۔ یہ دنیا ہمارے اندر محصور ہوتی ہے، جس طرح ہم اس کے اندر محصور ہوتے ہیں۔ اس لیے ہم کو اس پر کوئی قابو نہیں ہوتا۔ لیکن جس طرح انسان نے ہر اس چیز کو بقا بخشنے کا اہتمام کیا ہے جو قیمتی اور آنی و فانی ہو، اسی طرح اس نے اس کیفیتِ خواب کو دوبارہ زندہ کرنے کے وسائل بھی ڈھونڈ نکالے ہیں۔ ان وسائل میں سب سے قدیم اور سب سے اشرف، لیکن ساتھ ہی ساتھ سب سے زیادہ پیچیدہ اور مشکل، وہ ہے جسے ہم زبان کہتے ہیں۔

زبان ایک عام اور عملی چیز ہے۔ وہ ایک ناتراشیدہ آلہ ہے، کیونکہ ہر شخص اس کو اپنے مطلب کے لیے استعمال کرتا ہے اور اس کو موڑ توڑ کر اپنی شخصیت کے مطابق بنا لیتا ہے۔ شاعر کو جو مسئلہ درپیش ہوتا ہے وہ یہ ہے کہ ایک عملی آلے سے ایک بالکل غیر عملی چیز پیدا کرنے کا کام کیونکر لیا جائے۔ اس مسئلے کی پیچیدگیوں کا اندازہ فنِ موسیقی کے ساتھ مقابلہ کر کے کیا جا سکتا ہے۔ ماہرِ موسیقی کو اس کے فن کی نشو و نما نے ایک ممتاز حیثیت دے رکھی ہے۔ ہماری حسِ سامعہ ایک عالمِ شور و غل کا ادراک کرتی ہے۔ صدیوں کے مشاہدے اور چند قدیم تجربوں نے اس عالمِ شور و غل سے ایک عالمِ اصوات اخذ کیا ہے۔ اصوات کیا ہیں؟ چند سیدھے سادے اور آسانی سے پہچانے جانے والے غل، جو بڑی جلدی ایک دوسرے کے ساتھ مل جاتے ہیں اور جن کی ساخت، روابط، اختلافات اور مشابہتوں کا حسِ سامعہ فوراً ادراک کر لیتی ہے۔ یہ بالکل خالص اجزا ہوتے ہیں، ان معنوں میں کہ ان کا فوراً پہچان لینا ممکن ہوتا ہے۔ وہ معین ہیں اور اس سے بھی زیادہ اہم بات یہ ہے کہ ان کو مصنوعی طور پر پیدا کرنے کے لیے آلات ایجاد ہو گئے ہیں، ایسے آلات جو صحیح معنوں میں آلات پیمائش ہیں۔ ایک آلۂ موسیقی کو معیاری بنایا جا سکتا ہے اور اس کے متعلق یہ بات پکی کی جا سکتی ہے کہ کسی خاص طرح کے عمل سے وہ کسی خاص طرح کا

نتیجہ پیش کرے۔ چنانچہ جب کوئی خاص صوت سنائی دے تو ایک خاص قسم کی فضا اور ہمارے حواس میں ایک خاص حالتِ توقع پیدا ہو جاتی ہے۔ اس حالتِ توقع کا یہ اثر ہوتا ہے کہ پہلی قسم کے خالص احساسات دوبارہ ظہور میں آ جاتے ہیں۔ اگر ایک خالص صوت کسی بھرے مجمع میں یکا یک سنائی دے تو ہر شخص گوش برآواز ہو جاتا ہے اور اس کو یہ توقع ہوتی ہے کہ ابھی موسیقی سنائی دے گی۔ اس کا ایک منفی ثبوت یہ ہے کہ اگر کسی محفلِ موسیقی میں یکا یک کوئی سمع خراش آواز سنائی دے، مثلاً کسی کرسی کا گرنا، کسی شخص کا کھانسنا، کسی کی بے سری آواز، تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ یکا یک کوئی طلسم ٹوٹ گیا، یکا یک کسی دنیا کا نظام درہم و برہم ہو گیا۔

لیکن شاعری کو ایک اور قسم کے مواد سے واسطہ پڑتا ہے، ایک ایسا مواد جس کے لیے کوئی آلات ایجاد نہیں کیے گئے، سوائے ان بھونڈے مجموعہ ہائے قوانین کے جنھیں لغت اور صرف ونحو کہتے ہیں۔ زبان محرکات کا ایک عجیب الخلقت مجموعہ ہے۔ اس میں صوت اور مفہوم بہت کم ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ وہ اگر منطقی ہو تو ترنم سے عاری ہوتی ہے۔ اگر مترنم ہو تو معنی کے معاملے میں سبک ہوتی ہے؛ وہ نثر بھی ہو سکتی ہے اور نظم بھی۔ ستم بالائے ستم یہ کہ بے شمار علوم اس آلے کو اپنے مطلب کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ کہیں علم اصوات اللسان ہے، کہیں عروض ہے، کہیں علم ترنم ہے، کہیں منطق ہے، کہیں علم معانی ہے، کہیں بلاغت ہے، کہیں علم نحو ہے۔ یہ سارے علوم زبان کو اپنے اپنے معانی پہناتے ہیں اور اپنا الوسیدھا کرنے کے لیے اس میں تصرفات اور اجتہادات کرتے ہیں اور اپنے اپنے قوانین اس پر عائد کرتے ہیں۔ اس گرے پڑے، بے ڈھب بے ڈھنگے مواد سے شاعر کو ایسے جذبات کے اظہار کا کام لینا پڑتا ہے جو اپنی نوعیت میں ان تمام اشیا اور روابط اشیا سے مختلف ہوتی ہیں جن کے لیے زبان کا استعمال کیا جاتا ہے۔

اگر یہ مخمصہ حل کیا جا سکتا اور اگر شاعر کے لیے ممکن ہوتا کہ ایسی تخلیقات پیدا کرے جن میں نثر کا شائبہ تک نہ ہو، جن کی موسیقی مسلسل اور مکمل ہو، جن میں معانی کے باہمی تعلقات اصوات کی ہم آہنگی کے متوازی ہوں، جن میں افکار کا ایک دوسرے میں منتقل ہونا انفرادی افکار سے زیادہ اہم ہو، جن میں خیال آرائی اور تمثال انگیزی حقیقت نفس الامری کی پوری طرح عکاس ہو، تو اس صورت میں خالص شاعری کا تذکرہ ان معنوں میں ممکن ہوتا کہ وہ ایک ایسی چیز ہے جو حقیقت میں موجود ہے لیکن صورتِ حال یہ نہیں۔ زبان کے عملی اور افادی عناصر، اس کی آئے دن کی عادتیں اور منطقی ضابطہ بندیاں، اور اس کے ذخیرۂ الفاظ کی بے ربطی اور بے قاعدگی

یہ سب چیزیں مل ملا کر اس قسم کی خالص شاعرانہ تخلیقوں کو ناممکن بنا دیتی ہیں۔ بہر حال اس قسم کی خالص شاعری کا تصور ایک ایسی چیز ہے جو شاعری کے لیے ایک معیارِ کمال ہے اور اس کی خواہشوں، کوششوں اور قوتوں کا سدرۃ المنتہیٰ ہے۔ اس تصور کا موجود ہونا شاعری کے حق میں مفید ہے۔

وہ شاعرانہ سرور، وہ جذباتی کیفیت، جو بعض چیزوں، بعض واقعات، بعض اندرونی واردات کے زیرِ اثر انسان میں پیدا ہو جاتی ہے، اس کو نئے سرے سے پیدا کرنا اور جن محرکات نے اسے اصل میں پیدا کیا تھا اُن کے بغیر اور صرف الفاظ کی مدد سے پیدا کرنا، یہ ہے شاعری کا کام۔ جس طرح ایک ماہرِ علم کیمیا کسی پھول کی خوشبو بالکل مصنوعی اجزا سے تیار کر سکتا ہے کہ اسی طرح شاعر خارجی و باطنی فطرت کے پیدا کیے ہوئے جذبۂ شعریت کو فطری عوامل کی مدد لیے بغیر دوبارہ پیدا کرتا ہے۔

نثر کی طرح چلنے کا کوئی معین مقصد ہوتا ہے۔ چلنا ایک ایسا عمل ہے جو کسی مطمحِ نظر تک پہنچنے کی خاطر کیا جاتا ہے۔ اس کی رفتار، اس کی ہمواری و ناہمواری، اس کا رخ، اس کا امتداد یہ سب چیزیں شے مطلوبہ کی ماہیت پر، چلنے والے کی جسمانی کیفیت پر، اس کی حاجت پر، اس کی خواہش کے درجۂ شدت پر اور سطحِ زمین کی حالت پر منحصر ہوتی ہیں۔ ناچ بالکل مختلف چیز ہے۔ وہ بھی چلنے کی طرح مختلف حرکتوں کا ایک نظام ہے، لیکن اس کی سب حرکتیں خود اپنا مقصود ہوتی ہیں۔ ناچنے والا کسی شے مطلوبہ کو پیشِ نظر نہیں رکھتا۔ اگر اس کو کچھ مطلوب ہوتا ہے تو وہ کوئی خیالی چیز، کوئی کیفیت، کوئی سرور، کوئی وجدان، کوئی نقطۂ عروج ہوتا ہے۔ لیکن ایک نکتہ ملحوظ خاطر رکھنے کے قابل ہے۔ ناچ انھی اعضا، اعصاب، عضلات اور ہڈیوں کو استعمال کرتا ہے جو چلنے میں استعمال کی جاتی ہیں۔ اسی طرح شاعری انھی الفاظ، انھی ہیئتوں، انھی لہجوں کو استعمال کرتی ہے جنھیں نثر استعمال کرتی ہے۔

چلنے میں انسان عموماً نقطۂ آغاز اور نقطۂ انجام کے درمیان وہ راستہ اختیار کرتا ہے جو سب سے چھوٹا ہو، یعنی خطِ مستقیم ہو۔ یہی طریقہ نثر اختیار کرتی ہے۔ لیکن ناچ میں خط مستقیم کتنا بے محل ہوتا ہے! یہی وجہ ہے کہ شاعری براہِ راست بیان سے احتراز کرتی ہے۔ جب چلنے والا اپنے نقطۂ مقصود پر پہنچ جائے تو اس کا چلنے کا عمل نہ صرف معطل بلکہ منسوخ ہو جاتا ہے؛ نتیجہ رہ جاتا ہے اور سبب ناپید ہو جاتا ہے۔ یہ کیفیت نثر کی ہے۔ نثر کی زبان جب مطلب، خواہش، حکم،

رائے، سوال، جواب یا جو کچھ بھی اسے مقصود ہو اس کا اظہار کر چکتی ہے تو وہ برطرف کردی جاتی ہے۔ جب وہ اپنا کام کر چکے تو اس کی کوئی اہمیت نہیں رہتی۔ اس کے معانی اور ان کے ماڈی نتائج باقی رہتے ہیں، لیکن وہ خود نابود ہو جاتی ہے۔ شاعری کی زبان کی کیفیت جدا ہے۔ وہ استعمال ہو چکنے کے بعد اپنی ہستی اور اپنی اہمیت کھو نہیں بیٹھتی۔ اس کی ماہیت ہی ایسی ہوتی ہے کہ وہ اپنی خاکستر سے بار بار پیدا ہوتی ہے۔ شاعری کی یہ خصوصیت اتنی عدیم النظیر ہے کہ غالباً محض اس کی بنا پر شاعری کی تعریف کی جاسکتی ہے۔

وہ نظمیں جو کمالِ فن کے ایسے نمونے ہوتی ہیں کہ ان کو پڑھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے ان کا عالم وجود میں آنا ایک معجزہ، ایک لطیفۂ غیبی، ایک خارقِ عادت واقعہ، ایک مافوق البشر کارنامہ تھا، ایسی نظمیں محنت و عرق ریزی کے شاہکار، ذہانت و بیدار مغزی کے مجسمے، قوتِ ارادی کی پیداوار اور تنقیدِ نفس کے اعلیٰ نمونے بھی ہوتی ہیں۔

شاعری کا آلہ زبان ہے۔ اس لیے تمام فنونِ لطیفہ میں شاعری ایک ایسا فن ہے جس کا دامن زبان کے بولنے والوں یعنی جمہور کے ساتھ استوار بندھا ہوتا ہے۔ ایک مصور، ایک مجسمہ ساز، ایک مغنی دوسرے ملکوں کے عوام تک رسائی رکھتا ہے کیونکہ اس کی تخلیقات اس کے ملک کی سرحدوں کے باہر بھی سمجھی جاسکتی ہیں۔ لیکن ایک شاعر کے کلام کو صرف اس کی زبان کے بولنے والے پوری گہرائی اور پوری ہمدردی کے ساتھ سمجھ سکتے ہیں۔

وہ اپنی زبان پر بہت بڑا احسان دھرتا ہے۔ عام انسانوں کے مقابلے میں اس کے لیے وہ ایک زیادہ زندہ چیز ہوتی ہے۔ وہ اس کی صلاحیتوں کو پوری طرح بروئے کار لاتا ہے، اس کے ساز کے پردوں میں جو نغمے خوابیدہ ہوتے ہیں ان کو بیدار کرتا ہے، اس کی زمین میں جو بیش بہا جواہرات مدفون ہوتے ہیں ان کو نکال کر اور ان کو اپنی صناعی کے ذریعے نئی تراش خراش دے کر لوگوں کے سامنے رکھتا ہے۔ اس کا ملک اسے آئے دن کی زبان کا خس و خاشاک اور ملبہ دیتا ہے جس میں کچھ سونے کے ریزے اور ہیروں کے ٹکڑے بھی ملے ہوتے ہیں، لیکن ایسی بری طرح کہ ان کا علیحدہ کرنا کارے دارد۔ وہ ان زر ریزوں اور جواہر پاروں سے بیش بہا مصنوعات تیار کر کے اپنے ملک کو ہدیتاً پیش کرتا ہے... ایک حقیقی شاعر کا کلام ترجمہ قبول نہیں کرتا، کیونکہ اس میں صورت و معنی، ہیئت و مضمون اس طرح آمیختہ ہوتے ہیں کہ ان کا علیحدہ کرنا ناممکن ہوتا ہے۔

اگر نسلاً بعد نسلٍ آنے والے شاعروں کو ایک مجموعی شخصیت تصور کیا جائے تو ذرا اندازہ

کیجیے کہ یہ مہتم بالشان شخصیت اپنی زبان کی کتنی شان دار خدمت کرتی ہے۔ وہ اس کے مخفی ممکنات کو منصۂ شہود پر لاتی ہے؛ اس کی نزاکتوں، باریکیوں، طاقتوں اور صلاحیتوں کو نشو ونما دیتی ہے؛ اس کی اندرونی موسیقی کو فروغ دیتی ہے، اور اس طرح اپنی قوم کے روحانی ورثے کو ایک لوحِ محفوظ پر ثبت کرتی چلی جاتی ہے... ہماری شاعری ایک پشت سے لے کر دوسری پشت تک ہمارے ساتھ ساتھ ترقی کے راستے پر گامزن ہوتی ہے، بلکہ اس راستے پر ہماری رہنمائی کرتی ہے، کیونکہ اس کو ایسے ایسے اسرارِ طریقت معلوم ہوتے ہیں جن سے عام لوگ آشنا نہیں ہوتے۔ اس سے بڑی بات یہ ہے کہ وہ سفرِ زندگی کی زحمتوں اور کلفتوں کی تخفیف کرتی ہے، کیونکہ وہ اس سفر کو رنگینیوں اور لطافتوں سے معمور کر دیتی ہے۔

ادبی تکنیک

ادب دوسرے لوگوں کے دل و دماغ پر اثر انداز ہونے کے فن کا نام ہے۔ کوئی تاثر کوئی جذبہ، کوئی خواب، کوئی خیال ہو، ادیب کا کام یہ ہے کہ وہ اس کے ذریعے پڑھنے یا سننے والے کے نفس پر زیادہ سے زیادہ اثر مرتسم کرے اور ایک ایسا اثر جس کا اس نے پورا پورا تخمینہ کرلیا ہو۔ اسلوبِ بیان کوئی مقررہ رسم نہیں، وہ ایک ساکن و جامد ڈھانچا نہیں جو بدلا نہیں جا سکتا۔ اس میں مضمون کی ضرورتوں کے مطابق ترمیم کرنی چاہیے۔

شاعر کا تصور ہمارے زمانے میں پرانے زمانوں سے مختلف ہے۔ وہ ایک ژولیدہ مو دیوانہ نہیں جو رات بھر کے بحران میں ایک پوری نظم لکھ ڈالتا ہے۔ اس کے برعکس وہ ایک خنک دماغ سائنس داں ہے، بلکہ ایک عالم جبر و مقابلہ ہے، جس نے ایک خواب دیکھنے والے کو اپنی خدمات پیش کر رکھی ہیں۔

O

(مغربی شعریات: محمد ہادی حسین، سن اشاعت: 1990، ناشر: مجلسِ ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور)

شاعری اور زبان

(Qu'est-ce Que la Litterature)

[ذیل میں معاصر فرانسیسی فلسفی، ادیب اور نقاد ژاں پال سارتر (Jean-Paul Sartre) کی کتاب 'ادب کیا چیز ہے' (Qu'est-ce Que la Litterature) کے چند صفحات کا براہِ راست فرانسیسی سے ترجمہ پیش کیا جاتا ہے۔
اس کے خیال میں شاعری نثر اور عام تحریر وتقریر کی طرح زبان کا استعمال افادی طریقے سے نہیں کرتی بلکہ ایک ایسے طریقے سے کہ الفاظ چیزوں کے نشان ہونے کی بجائے خود چیزیں بن جاتے ہیں اور عالمِ اشیاء میں اضافہ کرتے ہیں۔]

شاعر چند ایسے لوگوں کو کہتے ہیں جو زبان کو افادی طور پر استعمال کرنے سے انکار کرتے ہیں۔ اب چونکہ زبان صداقت کے تجسس اور ابلاغ کا وسیلہ ہے اس لیے یہ کبھی خیال نہ کرنا چاہیے کہ شاعروں کو صداقت کا دریافت یا بیان کرنا مقصود ہوتا ہے۔ ان کو یہ بھی مقصود نہیں ہوتا کہ چیزوں کے نام رکھیں؛ چنانچہ وہ کسی چیز کا نام نہیں رکھتے۔ تسمیہ کے عمل میں اسم شے موسوم کی بھینٹ چڑھ جاتا ہے، یا ہیگل (Hegel) کے الفاظ میں اسم شئے موسوم کو تو لازمی بنا دیتا ہے اور خود غیر لازمی بن جاتا ہے۔ شاعر کلام بھی نہیں کرتے اور خاموش بھی نہیں رہتے۔ بہرحال یہ ایک علیحدہ معاملہ ہے۔ کہا گیا ہے کہ شاعر صرف ونحو کے افعال کو الٹی پلٹی ترکیبوں اور بدعتوں کے ذریعے بگاڑنے پر تلے ہوئے ہیں؛ لیکن یہ غلط ہے، کیونکہ اس کے معنی تو یہ ہوئے کہ شاعر افادی زبان کے نرغے میں پھنسے ہوئے ہیں اور الفاظ کے چھوٹے چھوٹے گروہ بنا کر انھیں زبان کے نرغے سے نکال لے جانا چاہتے ہیں۔

علاوہ بریں یہ ایک طولانی عمل ہے اور قرینِ قیاس نہیں کہ کوئی شخص بہ یک وقت دو منصوبوں کا پیچھا کرے، یعنی ایک طرف تو الفاظ کو افادی آلات کے طور پر استعمال کرے اور دوسری طرف انھیں افادیت سے معرا کرنے کی کوشش کرے۔ واقعہ یہ ہے کہ شاعر زبان سے بحیثیت ایک آلے کے یک قلم قطع تعلق کر لیتا ہے۔ اس کا دوٹوک فیصلہ یہ ہوتا ہے کہ وہ الفاظ کو نشانوں کے طور پر نہیں بلکہ چیزوں کے طور پر استعمال کرے گا۔ نشان چونکہ مبہم ہوتے ہیں اس لیے ان کے معاملے میں دو متبادل صورتوں میں سے ایک صورت اختیار کی جا سکتی ہے، یعنی ایک تو یہ کہ انھیں شیشے کی کھڑکیاں سمجھا جائے، اور ان کے اس پار جو چیزیں دکھائی دیتی ہیں، یعنی جن چیزوں کی وہ نمایندگی کرتے ہیں، ان سے سروکار رکھا جائے اور دوسری صورت یہ کہ انھیں بجائے خود واقعی چیزیں سمجھا جائے اور انھیں پر نگاہ مرکوز رکھی جائے۔ جو شخص کلام کرتا ہے وہ الفاظ کے اس پار جاتا ہے۔ شاعر الفاظ کے اِس پار رہتا ہے۔ اوّل الذکر کے لیے الفاظ گھریلو ہوتے ہیں، موخر الذکر کے لیے وہ اپنی اصلی حالت وحشت میں ہوتے ہیں۔ اوّل الذکر کے لیے وہ مفیدِ مطلب رسمی آلات ہیں جنھیں وہ اپنی آئے دن کی ضرورتوں کے مطابق استعمال کرتا ہے اور جب وہ اس کے کسی کام کے نہیں رہتے تو انھیں بالائے طاق رکھ دیتا ہے۔ موخر الذکر کے لیے وہ قدرتی چیزیں ہیں جو درختوں اور پودوں کی طرح زمین پر آ گئی ہیں۔

لیکن اگر شاعر الفاظ تک پہنچ کر رک جاتا ہے، جس طرح مصور رنگوں تک اور موسیقی داں آوازوں تک پہنچ کر، تو اس کے معنی یہ نہیں کہ الفاظ اس کی نگاہوں میں اپنی ساری معنویت کھو بیٹھتے ہیں، بلکہ وہ ان کی معنویت ہی ہے جو ان کے کسی مجموعے کو ربط وحدت بخشتی ہے اس کے بغیر وہ اصوات یا قلم کی جنبشوں میں گم ہو کر رہ جاتے۔ صرف اتنا ہوتا ہے کہ الفاظ کی معنویت شاعر کے لیے ایک قدرتی چیز بن جاتی ہے۔ یہ اس ماورائیت کا جو انسان کے اندر مضمر ہے محض ایک ناممکن الحصول نصب العین ہی نہیں، بلکہ ہر لفظ کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے معانی اشیائے فطری کی صورت اختیار کرنے کی کوشش کریں؛ یہی خصوصیت انسانی چہرے کے نقش ونگار، رنگوں اور آوازوں میں ہے۔ معنویت الفاظ میں رچ کر، ان کی آوازوں میں بس کر، ان کی تصویر انگیز کیفیتوں کا ایک حصہ بن کر عالم فطرت کی دوسری چیزوں کی طرح ایک چیز بن جاتی ہے۔ شاعر کے لیے زبان خارجی دنیا کی ہیئتی ترکیب کا ایک حصہ ہوتی ہے۔ متکلم، یعنی وہ شخص جو زبان کو افادی طور پر استعمال کرتا ہے، زبان کے اندر محصور ہوتا ہے، الفاظ کے ہجوم

میں گھرا ہوتا ہوتا ہے۔ الفاظ اس کے حواس کے سہارے، اس کی انگلیاں، اس کے سپنے، اس کی عینکیں ہوتے ہیں؛ وہ ان کے اندر بیٹھ کر ان کو گاڑی کی طرح چلاتا ہے، ان کو اپنے بدن کی طرح محسوس کرتا ہے۔ ان کے چاروں طرف الفاظ کا ایک جم غفیر ہے جن سے وہ پوری طرح واقف نہیں اور جو اس کے تمام اعمال کے محرک ہوتے ہیں۔ شاعر زبان کے باہر رہتا ہے۔ وہ الفاظ کو الٹی طرف سے دیکھتا ہے، جیسے اسے ان کے ساتھ انسان کے آلاتِ کار کے طور پر کوئی تعلق نہ ہو، بلکہ اگر وہ انسانوں کی طرف قدم بڑھائے تو الفاظ کو اپنے سامنے ایک دیوار کی طرح حائل پائے گا۔ چیزوں کو ان کے ناموں کی مدد سے جاننے پہچاننے کی بجائے اسے یوں محسوس ہوتا ہے کہ گویا اسے ان کے ساتھ ایک مخفی اور بے نام ربط ہے اور جب وہ اس دوسری قسم کی چیزوں کی طرف جنھیں وہ الفاظ کہتا ہے رجوع ہوتا ہے، ان کو چھوتا ہے، ان کو ٹٹولتا ہے، تو اسے ان میں ایک جوت سی دکھائی دیتی ہے جو زمین، آسمان اور تمام اشیائے مخلوق کو چمکاتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ وہ ان سے کائنات کے ایک پہلو کے نشانوں کے طور پر کام لینا نہیں جانتا، لیکن ان کے عوض وہ ان میں ایک اور پہلو کی تمثالیں دیکھتا ہے۔ چنانچہ جب وہ کسی درخت کو بیان کرنے کے لیے کوئی ایسا لفظ استعمال کرتا ہے جس میں اسے درخت کے ساتھ ایک قسم کی مشابہت دکھائی دیتی ہے تو ضروری نہیں کہ وہ ایسا لفظ ہو جسے عام لوگ استعمال کرتے ہیں۔ چونکہ وہ الفاظ کو باہر سے دیکھتا ہے، وہ انھیں ایسے نشان سمجھنے کی بجائے جو اسے اپنے آپے سے باہر لے جا کر چیزوں کے درمیان پہنچا دیں گے، انھیں ایسے جال سمجھتا ہے جن میں وہ اڑتی ہوئی حقیقتوں کو گرفتار کر سکتا ہے۔ مختصر یہ کہ زبان شاعر کے لیے ساری کائنات کا آئینہ ہے۔ جب شاعر کوئی لفظ استعمال کرتا ہے تو اس لفظ کی اندرونی ساخت میں کوئی اہم تبدیلی واقع ہو جاتی ہے۔ اس کی صوتی کیفیت، اس کی رفتار، اس کی تذکیر و تانیث، اس کا صوری پہلو، یہ سب چیزیں مل کر گویا ایک جیتے جاگتے چہرے کی شکل اختیار کر لیتی ہیں جو معنی کے بیان کی بجائے اس کا مرقع آنکھوں کے سامنے لے آتا ہے۔ معکوساً جب لفظ کے معنی متشکل ہو جاتے ہیں تو اس کی طبیعی صورت اپنے آپ کو یوں ظاہر کرتی ہے کہ وہ اپنی جگہ زبان یعنی الفاظ کی کلیت کی ایک زندہ تمثال بن جاتا ہے۔ وہ اس کے ایک نشان کے طور پر بھی کام کرتا ہے، کیونکہ اس کی انفرادیت زائل ہو جاتی ہے اور چونکہ الفاظ چیزوں کی طرح غیر مخلوق ہیں اس لیے شاعر یہ فیصلہ نہیں کرتا کہ الفاظ زبان کے لیے ہیں یا زبان الفاظ کے لیے۔ اس طرح الفاظ اور چیزوں کے درمیان ایک دوہرا تعلق قائم ہو جاتا ہے

جو صوری مشابہت اور معنی کے باہمی تعلق کا جواب ہوتا ہے۔ چونکہ شاعر الفاظ کو افادی طور پر استعمال نہیں کرتا، اس لیے وہ ان کے مختلف مسلم مفاہیم میں سے کسی ایک کو شعوری طور پر انتخاب نہیں کرتا اور ان میں سے ہر ایک اس کو ایک خود مختار عمل معلوم ہونے کی بجائے اس کے سامنے ایک مادی صفت کی شکل میں آتا ہے جو دوسرے مفاہیم کے دوش بدوش اس کے سامنے موجود ہوتی ہے۔ یہ اسی کا نتیجہ ہے کہ وہ لفظ لفظ پر استعارہ پیدا کرتا ہے...

اس طرح شاعری کا ہر لفظ ایک عالم صغیر ہوتا ہے۔ اپنے جہاں نما آئینے میں وہ آسمان، زمین اور زندگی کی عکاسی کرتا ہے اور عالم اشیا کی ایک شے بن جاتا ہے، بلکہ اشیا کے سویدائے قلب کو بے نقاب کرتا ہے۔ جب شاعر اس طرح کے چند عالم صغیر ایک جگہ جمع کرتا ہے تو وہ محض ایک نئی ترکیب ہی وضع نہیں کرتا بلکہ ایک نئی چیز خلق کرتا ہے، جس طرح مصور مختلف رنگوں کو کینوس کی سطح پر یکجا کر کے محض رنگوں کا ایک مجموعہ ہی نہیں پیش کرتا بلکہ ایک نئی چیز کو عالم وجود میں لاتا ہے۔ وہ مختلف 'لفظ نما چیزیں' جنھیں وہ ایک جگہ جمع کرتا ہے رنگوں اور آوازوں کی طرح مناسبت اور عدم مناسبت کے جادو اثر ائتلافات کی بدولت ایک دوسری کو اپنی طرف کھینچتی ہیں، ایک دوسری کو اپنے سے دور دھکیلتی ہیں، ایک دوسری کو چمکاتی ہیں، جلاتی ہیں، پگھلاتی ہیں، اور ان کے اس ائتلافی عمل کا نتیجہ اس حقیقی شاعرانہ وحدت کی صورت میں رونما ہوتا ہے جو بظاہر ایک ترکیبِ لفظی اور دراصل ایک ہمہ وجوہ مکمل نئی چیز ہوتی ہے اور جسے ہم 'ترکیب نما چیز' کا لقب دے سکتے ہیں۔

○

(مغربی شعریات: محمد ہادی حسین، سن اشاعت: 1990، ناشر: مجلسِ ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور)

شاعری میں شخصیت

کہا جاتا ہے کہ شاعری شخصیت کا آئینہ ہے۔ یہ قول خاصا گمراہ کن ہے۔ جس طرح آئینے میں کسی شے کا عکس نظر آتا ہے۔ اس طرح شخصیت کا عکس شاعری میں نظر نہیں آتا۔ نہ شخصیت اتنی سادہ اور واضح شے ہے اور نہ شاعری اتنی شفاف اور ہموار سطح رکھتی ہے کہ ہمیں شاعر کی شخصیت اس کے کلام میں بجنسہٖ نظر آئے۔ شخصیت شاعری میں ضرور جھلکتی ہے مگر اس پر شاعری کے مخصوص اظہار اور فن کے تقاضوں کا پردہ ہوتا ہے۔ کسی شاعر کی شخصیت کا مطالعہ اس کے کلام سے کرنے کے لیے ماہرِ نفسیات ہونا کافی نہیں۔ شاعری کے آداب سے واقف ہونا بھی ضروری ہے۔ نفسیات کا علم ہمیں شخصیت کی خصوصیات سے آگاہ کرتا ہے۔ اس کی نوعیت بتاتا ہے۔ اس کے میلان یا جھکاؤ سے واقف کرتا ہے۔ مگر شاعری جس طرح شخصیت کو ظاہر کرتی ہے وہ اس کا اپنا طریقہ ہے۔ یہ ایک طلسمی دنیا ہے جس میں کہیں بہت تیز روشنی اور کہیں بہت گہری تاریکی ہے۔ یہاں آوازیں حقیقی نہیں، ملی جلی ہیں۔ ہر آواز شاعر کی نہیں ہے اور کوئی آواز شاعر کی لے سے محروم نہیں ہے۔ شاعر کی آواز میں بھی بہت سی پچھلی آوازوں کی گونج ہے۔ پھر شاعری کی کچھ روایات ہیں۔ یہ روایات فکر کی بھی ہیں اور فن کی بھی۔ وہ شاعر بھی جو انفرادیت رکھتے ہیں اور جن کا رنگ صاف پہچانا جاتا ہے فکر و فن کی روایات کی ترمیم و تنسیخ، تنظیم نو یا ترتیب نو سے اپنے آپ کو ممتاز کرتے ہیں۔ اس لیے شاعری میں شخصیت کا مطالعہ خاصا دلچسپ اور مفید مگر مشکل کام ہے۔ اس کے لیے سب سے پہلے شاعری کی آوازوں سے مانوس ہونے کی ضرورت ہے۔ شاعری کی فضا سے آشنا ہونا، شاعر سے ذہنی ہمدردی پیدا کرنا، تحسین (appreciation) کے فرائض سے عہدہ برآ ہونا۔ شاعری کی اپنی حقیقت اور اس کے اپنے قواعد کو جاننا ضروری ہے اور علمی طریقۂ کار میں بھی لچک دار ذہن پیدا کرنا لازمی ہے۔ نفسیات کے طالب علموں کے

سامنے یہ گفتگو اسی وجہ سے کی جا رہی ہے، ورنہ ان کے دائرے میں ادب کے طالب علم کی یہ مداخلت شاید بے جا سمجھی جائے۔

فرائڈ کو جب اس کی ساٹھویں سالگرہ پر یورپ کے عالموں اور سائنس دانوں نے خراجِ عقیدت پیش کیا اور اسے باطن کی دنیا کا سیاح ٹھہرایا تو اُس نے کہا کہ اس سے پہلے یہ کام فلسفیوں اور شاعروں نے کیا ہے۔ اس نے تو صرف اس باطنی دنیا کے قواعد مرتب کرنے کی کوشش کی ہے۔ میں جانتا ہوں کہ نفسیات کا علم فرائڈ کے نظریات سے بہت آگے بڑھ چکا ہے۔ مجھے یہ بھی احساس ہے کہ مجموعی طور پر نفسیات شاعری کو بہت اچھی نظر سے نہیں دیکھتی اور ردِ عمل کے طور پر ادب کے بہت سے نقاد نفسیات کی عطا کردہ معلومات کو شبہ کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ لیکن اس میں شک نہیں کہ شاعر کے ذہن اور تخلیقی عمل کے متعلق نفسیات کی عطا کردہ معلومات سے ادب کا طالب علم بھی فائدہ اٹھا سکتا ہے اور اٹھا رہا ہے۔ اسی طرح نفسیات کے طالب علموں کے لیے شاعروں اور ادیبوں کے کارناموں میں انسانی فطرت، ذہن کی پر پیچ فضا، شعور اور لاشعور کی کش مکش، محرومی، احساسِ کمتری، جسمانی صلاحیت، موروثی خصوصیات، جنسی تجربوں، سماجی اثرات، اخلاقی قوانین کی ایک رنگارنگ، پیچیدہ اور آباد دنیا ملتی ہے جس کا سرسری مطالعہ خطرناک ہے مگر جس کا گہرا اور ہمدردانہ مطالعہ نہایت مفید اور دلچسپ ہے۔ اس مطالعے کے کچھ نقوش یہاں متعین کرتے ہیں، لیکن نفسیات کے مروجہ طریقہ کار کے متعلق ایک بات کہہ دینا پہلے ضروری ہے۔

ہمارا سائنسی طریقۂ کار طبیعیاتی علوم سے لیا گیا ہے۔ یہ تجرباتی ہے اور معروضی ہونے کی کوشش کرتا ہے۔ طبعیاتی علوم نے ہمیں جو علم اور طریقۂ کار دیا اسے اجتماعی علوم کے مطالبے کے لیے کام میں لایا گیا۔ اجتماعی علوم میں چونکہ افراد اور سماجی رشتے بھی آجاتے ہیں اس لیے اس کے لیے قواعد مدوّن کرنا آسان نہیں۔ نفسیات میں جو انسانی ذہن اور اس کے پیچ در پیچ راستوں پر روشنی ڈالنے کی کوشش کرتا ہے، تجرباتی اور معروضی طریقۂ کار کس حد تک مکمل کہا جا سکتا ہے۔ حقائق کی کرنوں کا مطالعہ سورج کا احساس کر سکتا ہے یا نہیں؟ یہ پورے طور پر معروضی ہو سکتا ہے یا نہیں؟ یہ چونکہ فرد کے لاشعوری میلانات پر زیادہ توجہ کرتا ہے۔ اس لیے سماجی تعلقات جس حد تک شخصیت کی تعمیر پر اثر انداز ہوتے ہیں اس کا پورا ادراک کر سکتا ہے یا نہیں؟ چونکہ حقیقت کا خاصا جامد اور مادّی نظریہ رکھتا ہے اس لیے ایسی حقیقتوں سے جن کو ابھی شیوہ ہائے بتاں کی طرح

کوئی نام نہیں دیا جاسکا۔ لیکن جن کی اہمیت پھر بھی مسلم ہے، پوری طرح عہدہ برآ ہوسکتا ہے یا نہیں۔ میں اس سلسلے میں صرف سوالوں کی ضرورت کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں۔ ان کا جواب یہاں دینا ضروری نہیں سمجھتا۔

ہمیں ایک تاریک کمرے میں ایک سفید بلی کی تلاش ہے جو وہاں موجود ہے۔ پہلے اس بلی یعنی شخصیت کے متعلق چند اشارے ضروری ہیں۔

آکسفورڈ ڈکشنری میں شخصیت کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے:

''وہ صفت یا صفات کا مجموعہ جو ایک شخص کو دوسرے شخص سے ممتاز کرتا ہے

مخصوص ذاتی یا انفرادی کردار خصوصاً جب وہ ایک نمایاں قسم کا ہو۔''

"That quality or assemblage of qualities which makes a person what he is as distinct from other persons-distinctive personal or individual character especially when of a marked kind."

یہ لفظ سب سے پہلے 1795 میں استعمال ہوا۔ اگرچہ شخصیتیں اس سے پہلے بھی تھیں۔ شخصیت میں انفرادیت اور کردار اس طرح ملے جلے ہیں کہ یہ قریب قریب اس کے مترادف کہے جاسکتے ہیں۔ شخصیت زیادہ تر جسمانی خصوصیات سے بنتی ہے جو ورثے میں ملتی ہے۔ لیکن شخصیت صرف موروثی جسمانی خصوصیات کا نام نہیں بلکہ اس اثر کا نتیجہ ہے جو جسمانی خصوصیات پر ماحول اور تربیت سے پڑتا ہے۔ اس سے بعض لوگوں نے یہ نتیجہ بھی نکالا ہے کہ شخصیت کی تعمیر میں وراثت ہی سب کچھ ہے۔ مگر جیسا کہ ویڈنگٹن نے "Introduction to modern genetics" میں کہا ہے کہ ''جو نسلی خصوصیات منتقل ہوتی ہیں ان میں سب تکمیل کو نہیں پہنچتیں کیونکہ تکمیل کے راستے میں بہت سے ہفت خواں آتے ہیں۔'' یہ ہفت خواں گھریلو تربیت، اسکول کے ماحول، سماجی اثرات علمی وادبی اقدار کے ہیں۔ شخصیت کا خام مواد تربیت اور ماحول کے اثر سے مختلف قالب اختیار کرتا ہے۔ جسمانی کمزوریاں یا بچپن کی محرومیاں، شخصیت کے پیالے میں کجی پیدا کرتی ہیں۔ لیکن یہ کجی کسی نہ کسی میدان میں طاقت کا بھی باعث ہوسکتی ہے اور ہوتی ہے۔ شا نے اس کا اعتراف کیا ہے کہ اس کے بچپن میں باپ کی شراب نوشی اور ماں کی اس کی وجہ سے گھر سے بیزاری نے اس میں ایک تشنگی پیدا کی اور چونکہ وہ اپنے ہم جماعتوں میں سب سے کمزور تھا اس لیے اس نے ان کی مار پیٹ سے بچنے کے لیے تعلی کی ٹھانی

اور اس طرح اپنا ایک رعب قایم کرلیا۔ جوش بچپن میں اپنی جسمانی طاقت کا مظاہرہ اپنے ساتھیوں پر حکم چلا کر کیا کرتے تھے۔ حسن نظامی اپنی عمر سے بڑے کو چیلنج کرنے میں پٹ گئے، مگر انھوں نے ہمت نہیں ہاری۔ انانیت سرشاری اور محرومی دونوں سے پیدا ہوسکتی ہے۔ یہ اس کی اچھی مثالیں ہیں۔ نتشے کا طاقت کا فلسفہ ایک مریض جسم کا انتقام ہے۔ عظیم بیگ چغتائی کا کھلنڈراپن اور دھول دھپے والی ظرافت ایک ذہنی تلافی ہے۔ سمرسٹ مائم کے پیر میں خرابی اس کے لیے زندگی میں ایک امتیاز حاصل کرنے کا ذریعہ بن جاتی ہے۔ اس لیے جو جسمانی خصوصیات ورثے میں ملی ہیں ان میں ابتدائی تربیت سے ایک خاص رجحان پیدا ہوتا ہے۔ ہوسکتا ہے کہ یہ رجحان شادابی کا احساس پیدا کرے یا تشنگی کا۔ شادابی کا احساس آگے چل کر معمولی انسان بنا سکتا ہے یا بعد میں تشنگی پیدا کرسکتا ہے۔ کوئی بڑا واقعہ، کوئی غیر معمولی شخص، کوئی بڑی مذہبی، سماجی یا سیاسی تحریک ذہن کی کایا پلٹ کرسکتی ہے۔ تشنگی کا احساس تناؤ یا کش مکش کا باعث بھی ہوسکتا ہے۔ اس لیے شخصیت کی تعمیر میں جسمانی خصوصیات کے بچپن کی تربیت کا اثر ہے اور اس کے بعد جنسی احساس اور زندگی کا۔ جنسی زندگی یہاں وسیع علمی معنی میں استعمال کی گئی ہے جس میں تجربے سے لے کر ترفع تک کے سب مراحل شامل ہیں۔ فرد چونکہ خلا میں نہیں ہوتا۔ اس لیے بچپن سے بڑھاپے تک سماجی رشتے اس پر مختلف طریقوں سے اثر ڈالتے رہتے ہیں۔ اس طرح شخصیت اس مجموعی 'انوکھی' ممتاز اور منفرد خاصیت کا نام ہے جو وراثت اور ماحول کے ایک دوسرے پر پیہم کبھی مخالف اور کبھی موافق اثرات سے وجود میں آتی ہے جسے ایک لیبل یا ایک عنوان دینا آسان نہیں۔ یہ کنول کے اس پھول کی طرح ہے جو دریا کی سطح کو چیر کر اپنا حسین جلوہ دکھاتا ہے مگر جس کی جڑیں کبھی کیچڑ میں اور کبھی طوفانوں کے آغوش میں پرورش پاتی ہیں۔ یوں تو ہر شخص کی ایک شخصیت کہی جاسکتی ہے مگر جس طرح ہر لکھنے والا صاحبِ طرز نہیں ہوتا اسی طرح ہر شخص 'شخصیت' نہیں رکھتا۔ شخصیت صرف انانیت کا نام نہیں ہے بلکہ انانیت کے بانکپن یا وضع خاص کا نام ہے جو سختی و سستی اور رنج و راحت دونوں میں یکساں جلوہ دکھاتی ہے جو ہموار قدم اور تیز جست، روزمرہ کے معمول کی سلامت روی اور اچانک واقعات کی قیامت خیزی دونوں میں اسی امتیازی شان سے ظاہر ہوتی ہے، جو ستر پردں سے چھن کر اپنا حسن دکھاتی ہے۔ یا جو سامنے ہوتے ہوئے بھی کہیں اور ہوتی ہے۔ فطرت کی اس معجون مرکب کے اجزا کا تجزیہ اتنا آسان نہیں جتنا سمجھا جاتا ہے کیونکہ دیکھنے والی عینک کو ہم بالکل نظر انداز نہیں کرسکتے

اور اس کا رنگ تصویر کو بھی رنگین کر سکتا ہے، دوسرے وہ ذہنی رو جو سارے رگ و پے میں بجلی کی طرح دوڑتی رہتی ہے اور شخصیت میں تب و تاب پیدا کرتی ہے آسانی سے تجربات کے احاطے میں نہیں آتی۔ ہاں شاعری میں وہ چھپ چھپ کر ظاہر ہوتی ہے۔ مختلف بھیس بدلتی ہے اور مختلف تجربات سے دوچار ہوتی ہے۔ مختلف کھیل کھیلتی ہے۔ کبھی صنعت کدے آراستہ کرتی ہے، کبھی آئینہ خانے بناتی ہے، کبھی خاک و خون میں لوٹتی ہے۔ کبھی گلستان سجاتی ہے۔ کبھی اپنے پر عاشق ہوتی ہے اور اپنی نرگسیت کا مظاہرہ کرتی ہے۔ کبھی پرستش کے جوش میں اپنے سورج کو ذرۂ بے مقدار قرار دیتی ہے۔ کبھی عالمِ فطرت میں گم ہو جاتی ہے اور کبھی اپنے خونِ جگر کے باغ کے سامنے دنیا کے باغ و راغ کی طرف نگاہ اٹھا کر بھی نہیں دیکھتی۔

شخصیت کے جلوے کو شاعری میں پہچاننے کے لیے شاعری کی بعض خصوصیات کو سمجھنا ضروری ہے۔ شاعری تخیل کی موسیقی ہے اور استعارہ اس کی روح ہے۔ تخیل کی یہ دنیا اتنی خیالی یا فرضی نہیں جتنی سمجھی جاتی ہے۔ یہ ہماری حقیقی دنیا ہی کی توسیع، ہماری خواہشات ہی کی آزاد جنت، ہمارے جذبات ہی کا بے روک اظہار ہے۔ یہ خوابوں کی دنیا کی ایک بدلی ہوئی شکل ہے۔ خوابوں میں ہمارے شعور کی ترتیب کو کوئی دخل نہیں۔ وہاں صرف لاشعور کا راج ہے۔ تخیل کی دنیا، خیالی پلاؤ (day dream) سے مشابہ ہے جس میں خیال کی رو کو شعوری سمت یا ترتیب ملتی ہے۔ چنانچہ شاعری کی پرواز میں تخیل بال و پر کا کام کرتا ہے۔ تخیل کی اس دنیا کا نفسیاتی مطالعہ کیا جا سکتا ہے مگر مشکل یہ ہے کہ ماہرینِ نفسیات الفاظ کو صرف معلوماتی علامات سمجھتے ہیں ان کی رمزیت یا اشاریت پر غور نہیں کرتے۔ وہ استعارے کے اسرار سے واقف نہیں۔ وہ شاعر کے 'میں' کو واقعی 'میں' سمجھ لیتے ہیں۔ حالاں کہ یہ 'میں' بعض اوقات پوری کائنات پر محیط ہوتا ہے اور کبھی وہ شاعری کو بیان واقعہ مان لیتے ہیں۔ حالانکہ شاعر واقعات بیان نہیں کرتا تاثرات کا اظہار کرتا ہے۔ فوٹو گرافی نہیں کرتا۔ تصویر بناتا ہے۔ کاری گر نہیں ہے فنکار ہے۔

ایلیٹ نے اپنے ایک مضمون میں شاعری کی تین آوازوں کا ذکر کیا ہے۔ پہلی آواز وہ ہے جس میں شاعر اپنے سے باتیں کر رہا ہے یا کسی خاص آدمی سے کر رہا ہے۔ دوسری آواز وہ ہے جب شاعر ایک حلقے سے خطاب کر رہا ہے چاہے وہ حلقہ چھوٹا ہو یا بڑا شاعری کی تیسری آواز وہ ہے جب شاعر ایک ڈرامائی کردار ڈھالتا ہے جو نظم میں باتیں کر رہا ہے۔ جب وہ سب کچھ کہہ رہا ہے جو خود نہ کہتا بلکہ صرف اسی وقت کہہ سکتا ہے جب ایک فرضی کردار دوسرے فرضی کردار

سے مخاطب ہے۔ شاعر جب اپنے آپ سے باتیں کر رہا ہے تو گویا وہ بے نقاب ہے۔ میں نے گویا یوں کہا کہ اس وقت بھی وہ بالکل بے نقاب نہیں ہے۔ لیکن دوسرے موقعوں کے مقابلے میں زیادہ بے نقاب ہے۔ یہاں اس کی شخصیت کا اظہار زیادہ واضح، براہِ راست اور بے محابا ہے۔ جب وہ ایک حلقے سے خطاب کر رہا ہے تو اب وہ یا تو ایک پیمبر ہے یا نقیب یا باغی یا ہیرو۔ اب اس کی شخصیت پر ایک تو آدابِ محفل کا نقاب ہے دوسرے ابلاغ کی ضروریات کا، تیسری آواز میں مختلف کرداروں کی ترجمانی کے باوجود خالق کی شخصیت، اس کی مہر، اس کا نشان ملتا ہے۔ اس لیے ڈرامائی شاعری میں شاعر کی شخصیت اس کی تخلیقی صلاحیت کی بوقلمونی، اس کی قوتِ ایجاد کی رنگارنگی اور اس کی خلاقی کے جلوۂ صد رنگ میں ظاہر ہوتی ہے۔ شیکسپیئر نے ہزاروں کردار پیش کیے ہیں مگر وہ کردار صرف شیکسپیئر ہی پیش کر سکتا تھا۔ ان پر شیکسپیئر کی شخصیت کی مہر ثبت ہے مگر مہر کے نقش پڑھنے کے لیے چشمِ بینا چاہیے۔ ورنہ ہمارا وہی حشر ہو سکتا ہے جو ان نقادوں کا ہوا جو کہتے تھے کہ شیکسپیئر اٹلی ضرور گیا تھا۔ وہ کسان، سپاہی، وکیل یا معلم ضرور رہا ہوگا اور جن کا جواب مشہور ایکٹرس ایلن ٹیری نے یہ کہہ کر دیا تھا کہ اس حساب سے شیکسپیئر عورت بھی رہا ہوگا۔

شاعری کی پہلی آواز جس میں شاعر اپنے سے باتیں کرتا ہے براہِ راست شاعر کے اپنے جذبات و خیالات کو ظاہر کرتی ہے اور اس لیے اس میں اس کی شخصیت زیادہ جھلکتی ہے۔ ان شاعروں کے یہاں یہ آواز زیادہ ملتی ہے جو دروں بینی کے عادی ہیں یا جن کے یہاں ایک رومانی لہر ملتی ہے جو انھیں سب سے الگ اور زمان و مکان سے بلند کر دیتی ہے۔ غنائی شاعری کا بڑا حصہ، غزل کا خاصا حصہ، اشاریت پرستوں کی بہت سی نظمیں اسی ذیل میں آتی ہیں۔ غزل ویسے تو محبوب سے باتیں کرنے کا نام ہے مگر اس میں حدیث حسن سے زیادہ عشق کی حکایت ہے۔ اس عشق میں روایت اور تہذیب کے پردے ہیں، مروجہ افکار کے نقش ہیں۔ مگر شاعر کی شخصیت کے اہم نقوش اس میں اجاگر ہو ہی جاتے ہیں۔ مثلاً میر کی شاعری زیادہ تر شاعری کی پہلی آواز ہے۔ گو ان کی غزلوں میں دوسری آواز کی لے بھی ملتی ہے جہاں وہ مروّجہ افکار و اقدار کی ترجمانی کرتے ہیں یا سماجی اثرات کا عکس پیش کرتے ہیں میر کی شخصیت کو پہچاننا زیادہ مشکل نہیں ہے، مگر ان کے ہر بیان کو صحیح مان لینا بھی درست نہ ہوگا۔ مثلاً میر کی ایک مشہور غزل لیجیے جس کا مطلع ہے:

الٹی ہوگئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا
دیکھا اس بیماریٔ دل نے آخر کام تمام کیا

اس غزل کے کئی شعر ان کی شخصیت کے مظہر ہیں اور شاعری کی پہلی آواز کی ذیل میں آتے ہیں۔ مگر اس کا مقطع دراصل شاعری کی دوسری آواز کا ترجمان ہے۔ یہاں میر ایک تہذیبی میلان کی عکاسی کرتے ہیں جس کے پیچھے ایک روایت ہے اور جسے وہ قبول کرتے ہیں مگر جوان کی خصوصیت نہیں ہے اور اسی لیے اس کی بنا پر ان کے متعلق کوئی حکم نہیں لگایا جاسکتا:

میر کے دین و مذہب کو پوچھتے کیا ہو ان نے تو
قشقہ کھینچا دیر میں بیٹھا کب کا ترک اسلام کیا

جہاں جہاں شاعری کی پہلی آواز ملتی ہے وہاں ہمیں صرف ایک نقاب ملتی ہے اور وہ نقاب رمز و ایما اور اسالیب فن کی ہے۔ اسے اٹھا کر ہم شاعر کی شخصیت کا جلوہ دیکھ سکتے ہیں مگر جہاں دوسری یا تیسری آواز نظر آتی ہے وہاں نقابوں کی کثرت ہمارے کام کو مشکل بنا دیتی ہے شاعر جب اپنے حلقے سے خطاب کرتا ہے تو وہ حلقے کی زبان میں بات کرتا ہے۔ وہ گویا اپنی سطح سے اُتر کر ان کی سطح پر آتا ہے، ساری پیامی شاعری اسی ذیل میں آتی ہے، اس لیے اس شاعری میں شخصیت کی صاف پہچان خاصی مشکل ہے۔ ہمارے یہاں شاعری کی تیسری آواز مرثیے کے ڈرامائی یا غزل کے بعض اشعار میں ملتی ہے جہاں شاعر مختلف کرداروں کو زبان دیتا ہے یا مختلف کیفیات کا ایک محشر پیش کرتا ہے۔

اردو شاعری میں مثنوی، قصیدہ اور مرثیہ شاعر کی شخصیت کے اظہار کے لیے زیادہ گنجائش نہیں چھوڑتے۔ بیانیہ شاعری کی ضروریات کے باوجود کہیں کہیں بعض مقامات پر ٹھیرنا، بعض پہلوؤں پر زور دینا، بعض الفاظ یا ترکیبوں کی تکرار شاعر کے میلان کا پتہ دیتی ہے۔ ہاں اس وادی میں بہت سیر کرنے کے باوجود زیادہ سرمایہ ہاتھ نہیں لگتا مگر غزل جو شاعری کی تینوں آوازوں سے کام لیتی ہے اور جو اردو شاعری کی سب سے مقبول صنف ہے شخصیتوں کا ایک ایسا نگار خانہ چھپائے ہوئے ہے جس تک پہنچنا آسان نہیں مگر جس کے جلوے کے بعد انسان بہت سے جلوؤں سے بے نیاز ہو جاتا ہے۔

جو لوگ شاعری کو محض ایک خواب یا فرار، یا زندگی کی محرومیوں کی تلافی یا لاشعور کی شعور پر فتح یا اعصاب زدگی یا نقاب سمجھتے ہیں وہ کسی شاعر کے کلام سے اپنے مطلب کی باتیں ضرور نکال

سکتے ہیں مگر بڑے شاعروں کے یہاں ان اثرات کے باوجود شاعری ان چیزوں سے بلند ایک تخلیقی کارنامہ ہے جس میں روزمرہ زندگی کے حقائق کی ایک نئی بصیرت، ان کی ایک معنی خیز ترتیب اور اس طرح محدود حقائق کی توسیع کے ذریعے سے زندگی کی توسیع کی ایک کوشش ملتی ہے جو ایک حسن رکھتی ہے اور جو ہمیں کائنات اور انسانیت کے حسن کا ایک نیا احساس دیتی ہے۔ جب تک شاعر کی شخصیت کو شاعری کے اس تصور سے نہیں دیکھا جائے گا، ہمیں اجزا کا علم ہوگا، کل کا ادراک ہم نہیں کرسکیں گے۔ نفسیات کے موجودہ پیمانے غلط نہیں ہیں، ناکافی ہیں۔ مثلاً نفسیات کے مطالعے کی رو سے میر ایک مریض شخصیت کے مالک نظر آتے ہیں جو دیوانگی تک سے دوچار ہوچکی ہے۔ اگر میر کی شخصیت مریض ہوتی اور وہ محض اپنے ہی زخموں سے کھیلتے ہوتے تو ان کی شاعری میں تہذیبی بصیرت سماجی شعور، اخلاقی آداب اور ایک دردمند انسانیت کی وہ آواز نہ ملتی جو اپنے اندر ایک قوتِ شفا رکھتی ہے۔ میر کی طرح سیکڑوں عاشق بھی ہوئے اور دیوانے بھی مگر کسی نے اپنے عشق اور دیوانگی سے اس طرح فن کا ایک رنگ محل تیار نہیں کیا۔ کسی نے جذبات اور احساسات کی پرچھائیوں کو اس طرح زبان نہیں دی۔ کسی نے اپنی حزنیہ منزل میں ایک پورے دور کے درد و کرب کی ٹیسیں نہیں بھردیں۔ عاشق میر اور دیوانے میر کی شخصیت اس طرح میر کی ساری شخصیت نہیں ہے۔ میر کی شخصیت کی بھرپور جھلک ہمیں دراصل ان کے کلام میں ہی ملتی ہے اور اصلی میر وہ نہیں ہیں جن کا ذکر تذکروں میں ہے اور جن کی بد دماغی کے افسانے بنائے گئے ہیں۔ بلکہ وہ اپنی تمام کمزوری اور طاقت کے ساتھ اپنے حقیقی رنگ میں اپنی شاعری ہی میں جلوہ گر ہوتے ہیں۔ حقیقی میں نے اس لیے کہا کہ اگرچہ ان کی زندگی اور شاعری میں کوئی بڑا تضاد نہیں ہے اور زندگی کی سختیاں گو انھیں بدل نہیں سکتی مگر ان کی شخصیت کو کچھ بجھا دیتی ہیں اور شاعری کی آزاد فضا میں وہ زیادہ تابناک اور روشن نظر آتی ہے۔

میر اور سودا کی شخصیتوں کا فرق ان کی شاعری کے رنگ سے نظر آتا ہے۔ یہ رنگ یا طرز کی پہچان ہمارے نقادوں کی بالغ نظری کا ثبوت ہے جس میں انفرادیت، روایات اور فن کے آداب کے باوجود ظاہر ہو ہی جاتی ہے۔ ایک ماحول میں میر بھی سانس لیتے ہیں اور سودا بھی۔ لیکن دونوں کی جسمانی خصوصیات اور ابتدائی تربیت میں فرق تھا۔ اس لیے دونوں کی شخصیت کے دھارے الگ الگ بہتے ہیں۔ اگر میں شبلی کے الفاظ میں کہہ سکوں تو میر ایک کنواں ہیں اور سودا ایک دریا۔ ایک کی گہرائی اور دوسرے کی وسعت و جامعیت دونوں کے مزاج کا فرق اور

دونوں کی شخصیت کے امتیاز کو واضح کرتے ہیں۔ میر درد مند انسان ہیں، سودا کھلنڈرے، مگر باشعور کھلنڈرے۔ ایک کے یہاں زخموں کے چمن ہیں، دوسرے کے یہاں زندگی کے پست و بلند کے احساس کے باوجود زندگی سے محبت اور اس کی نعمتوں کا احساس ملتا ہے۔ جس طرح میر کے حزنیہ اشعار سے میر کو قنوطی ثابت کرنا غلط ہوگا اسی طرح سودا کی تیزی اور طراری، ان کی چمک دمک اور ہنسنے ہنسانے سے انھیں رجائی کہنا صحیح نہ ہوگا۔ ان کی ہجویات میں اپنے گرد و پیش کی ذہنی و اخلاقی پستی کا جو احساس ہے وہ ان کے دل کے زخموں کا آئینہ دار ہے۔ پھر بھی نمایاں میلانات کی بنا پر دونوں شخصیتیں ہمارے سامنے دو نہایت روشن تصویریں پیش کرتی ہیں۔ فن میں شاندار انفرادیت ہے اور شخصیت کا حسن اپنے سارے بانکپن اور رعنائی کے ساتھ موجود ہے۔

میر کے چند اشعار اس سلسلے میں ملاحظہ فرمایئے:

فلک نے آہ تری رہ میں ہم کو پیدا کر
برنگ سبزۂ نورستہ پائمال کیا

درہمی حال کی ہے سارے مرے دیواں میں
سیر کر تو بھی یہ مجموعہ پریشانی کا

جگر جور گردوں سے خوں گیا
مجھے رکتے رکتے جنوں ہوگیا

داغِ فراق، حسرتِ وصل، آرزوئے شوق
میں ساتھ زیرِ خاک بھی ہنگامہ لے گیا

استخواں کانپ کانپ جلتے ہیں
عشق نے آگ یہ لگائی ہے

دل پرخوں کی اک گلابی سے
عمر بھر ہم رہے شرابی سے

دل سے میری شکستیں اُلجھی ہیں
سنگِ باراں ہے آبگینے پر

ایک سب آگ ایک سب پانی
دیدہ و دل عذاب ہیں دونوں

ایک محروم چلے میر ہمیں دنیا سے
ورنہ عالم کو زمانے نے دیا کیا کیا کچھ
مرے سلیقے سے مری نبھی محبت میں
تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا

سودا اور انشا کی شخصیت اور شاعری میں ایک مماثلت ہے مگر سودا کی انفرادیت انشا کی انفرادیت سے زیادہ بھرپور ہے۔ انشا میں صرف وہ انفرادیت ملتی ہے جو اپنے کو دوسروں سے ممتاز کرنے کے لیے ہے جو ایک آن اور اکڑ، ایک پیترا اور پوزن بن جاتی ہے اور جس نے مصحفی کو یہ کہنے پر مجبور کیا تھا کہ انشا شاعر سے زیادہ بھانڈ ہیں۔ سودا کے یہاں انفرادیت کا وہ رنگ بھی ملتا ہے جو سماج کے عام رنگ سے بھی اپنے کو الگ رکھتی ہے۔ جو زمانے میں شریک ہو کر بھی اسے کچھ بلندی سے دیکھ سکتی ہے جو اپنی اور دوسروں کی کمزوریوں پر ہنس بھی سکتی ہے۔ انشا کے یہاں جو جنسی میلان ہے اس میں ترفع کم ہے حیوانی جذبہ زیادہ۔ سودا کے یہاں یہ ترفع کی خاص منزلیں طے کر لیتا ہے۔ یہ نیم پختہ جنسی میلان انشا کو وہ سرشاری عطا نہیں کر سکا جو عشق کے آداب سے واقف ہے۔ اس نے ان کی سیمابیت کو بالآخر جنون کی راہ دکھائی، سودا اس خطرے سے بچ نکلے۔ انشا کا ایک شعر ہے:

اے حضرتِ دل تجھ میں اک لہر تو ہے اس کی
پر تجھ کو نشے میں کچھ سرشار نہیں پاتا

غالب کی شاعری کی عظمت کی بہت سی وجہیں بتائی گئی ہیں، مگر دراصل سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ وہ بڑی پہلودار اور جامع شخصیت رکھتے ہیں جس میں ایک طرف شدید پیاس دوسری طرف مکمل سرشاری، ایک طرف انانیت کے بیشتر مظاہر، دوسری طرف وحدت الوجود کے خیالات جو ایک فلسفیانہ گہرائی رکھتے ہیں، ایک طرف عشق، دوسری طرف اس پر تنقید، سبھی کچھ مل جاتا ہے ان کے یہ اشعار اس سلسلے میں ہمارے لیے بہت مفید ہیں:

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے
ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد
یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

سراپا رہنِ عشق و ناگزیرِ الفتِ ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا
درد کی دوا پائی دردِ لادوا پایا

تو اور آرائشِ خمِ کاکل
میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا
یاں آپڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں

بندگی میں بھی وہ آزادۂ و خود بیں ہیں کہ ہم
الٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا

ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہوگئیں

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن
ہم کو منظور تنک ظرفیِ منصور نہیں

دمِ عیش جز رقص بسمل نہ بود
بہ اندازۂ خواہش دل نبود

اچھا ہے سرانگشت حنائی کا تصور
دل میں نظر آتی تو ہے اک بوند لہو

ہوں گرمیِ نشاط تصور سے نغمہ سنج
میں عندلیبِ گلشن نا آفریدہ ہوں

کارے عجب افتاد بدیں شیفتہ مارا
مومن نہ بود غالب و کافر نتواں گفت

غالب کی شخصیت کا ایک گہرا، روشن اور دل آویز نقش ان کے خطوط میں بھی ہے، جس میں رواداری، دلنوازی، خودداری کے ساتھ موقع شناسی، لطیف مزاج کی حس، دوسروں کے غم میں شریک ہونے اور اپنے پر ہنسنے کا ملکہ ملتا ہے۔ یہ شخصیت باوجود بڑی قابلِ قدر ہونے کے غالب

کی اس ذہنی پرواز اور خواب وحقیقت کی اس کش مکش کی آئینہ دار نہیں ہے جو ان کی شاعری کو گنجینۂ معانی کا طلسم بنا دیتی ہے۔ ادب اور نفسیات دونوں کے طالب علموں کے لیے اسی وجہ سے ان کی شاعری کی عظمت زیادہ ہے۔ اسی وجہ سے ان کی شاعری مومن کی شاعری سے زیادہ دقیع ٹھیرتی ہے۔ جس میں محدود کش مکش اور محدود پرواز ملتی ہے اور جو صاف معاملے، علمیت کے اظہار اور کاریگری کی شاعری ہے۔

اردو شاعری میں شاعری کی دوسری آواز کے لحاظ سے حالی، اکبر، اقبال، جوش کی شخصیتوں کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہیں۔ مگر ان کا تجزیہ آسان ہے۔ فکر کے ایک میلان اور محور نے شخص کو خاصا واضح کردیا ہے۔ حالی کی شخصیت میں انوکھا پن، ان کی نرمی اور دلداری اور سماجی خیالات سے آتا ہے۔ ورنہ ان کی شخصیت غالب کی طرح تہہ دار نہیں ہے۔ اکبر کے یہاں رندی اور دلچسپ وعظ میں ایک نشہ ہے، گہرے خیالات نہیں ہیں۔ زندگی کی وہ بصیرت ہے جو بہت سے تجربوں سے پیدا ہوتی ہے مگر وہ حکیمانہ نظر نہیں جو سچے مشاہدے کا مطالعہ بناتی ہے۔ جوش کے شبابیات اور انقلابیات دونوں میں رومانیت بھیس بدل بدل کر نمایاں ہوتی ہے، جس کی یکسانیت اکتا دینے والی ہے۔ ہاں اقبال کے یہاں ہمیں دوسری آواز کے غلبے کے باوجود پہلی اور تیسری آوازوں کا احساس بھی ملتا ہے۔ اقبال کی شخصیت میں ملٹن کی طرح (puritan) اور نشاۃ ثانیہ کے آزاد انسان کی کش مکش نہیں ہے۔ ان کے یہاں زندگی کے تجربات بہت جلد ایک پیمبرانہ رنگ اختیار کرلیتے ہیں۔ یہ پیمبرانہ رنگ اپنے فلسفیانہ ذوق، سماجی شعور، اخلاقی ذہن اور مقصدی آہنگ کی وجہ سے بڑا رفیع وجلیل ہے۔ اس کی وجہ سے انجمن میں خلوت کا احساس رہتا ہے۔ اس کی وجہ سے شمع محفل کی طرح سب سے جدا ہوکر سب کا رفیق رہنے کا ایک نقش ابھرتا ہے۔ مگر اس میں غالب کی طرح وہ پیچ وخم نہیں ہیں جو برابر ادب اور نفسیات کے طالب علموں کے لیے دل کشی کا باعث رہیں گے۔ اقبال کی شخصیت اپنے کلام میں حل ہوگئی اور 'کتاب' بن گئی۔ غالب کی شخصیت کبھی پوری طرح ان کے اشعار میں نہ سماسکی۔ ان کا آبگینہ ہمیشہ تندیٔ صہبا سے پگھلتا رہا۔ اقبال کی شخصیت کا مطالعہ ان کی شاعری کے ذریعے سے آسان ہے۔ غالب کا مطالعہ نسبتاً مشکل مگر زیادہ دلچسپ ہے۔ اقبال نے بڑی خوبی سے نشیب وفراز کو ہموار کرکے ایک یقین حاصل کرلیا۔ غالب اس یقین کی تلاش میں ساری عمر سرگرداں رہے اور اس لیے ان کی تلاش ہمارے لیے بھی ایک مستقل دعوت اور شاعری اور

شخصیت کے اسرار و رموز کا ایک ابدی گہوارہ بن گئی۔

اس گفتگو کا مقصد یہ ہے کہ شاعر کی شخصیت اگر چہ شاعری میں براہِ راست نہیں آتی اور فکر وفن کے آداب کی پابندیوں کے ساتھ جلوہ گر ہوتی ہے مگر مضامین کی تکرار، الفاظ کی تکرار، جزئیات کی تفصیل، تراکیب، استعاروں، تلمیحوں، اشاروں اور کنایوں میں اتنی باتیں اور اتنے رخ ہوتے ہیں کہ ان کا مطالعہ ہمیں ایک سمت اور منزل کی طرف لے جاتا ہے۔ ہاں اس کے لیے شاعری کے مخصوص اسلوب اور طریقۂ کار سے آگاہی ضروری ہے ورنہ بے گانگی سے عمل جراحی اس کی لطافتوں کا خون کرسکتا ہے اور پھر مطالعہ کرنے والوں کو پوری اور جیتی جاگتی شخصیت نہیں بلکہ اس کے اجزا ہاتھ لگتے ہیں۔

یہاں یہ کہنا بھی ضروری ہے کہ بڑی شاعری صرف شخصیت کا مظہر نہیں ہوتی، غیر شخصی بھی ہوتی ہے کیونکہ اسی سے اس کی آفاقیت کے جوہر کھلتے ہیں۔ ہاں غیر شخصی عناصر میں شخصی رنگ اور شخصی عناصر میں عمومی اثرات کی دھوپ چھاؤں سے ہی شاعری کی جنت عبارت ہے۔

○

(نظر اور نظریے: آل احمد سرور، اشاعت: اگست 1973، ناشر: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی)

عشق، زندگی کا شعور اور شاعری

جس عہد کی پہچان صارفیت، تشدد اور بے حسی کے مختلف اسالیب بن چکے ہوں، اس کے پس منظر میں عشق، زندگی کے شعور اور شاعری، سب کے سب ایک سطح پر بے معنی ہو جاتے ہیں۔ انسانی تجربوں کے سیاق میں تاریخ کی جو بیلنس شیٹ ہمارے زمانے نے تیار کی ہے، اس کے مطابق ہمارے شعور کی انجمن سے عشق نامی کردار اگر سرے سے غائب نہیں ہوا تو کم سے کم ہماری زندگی کے حاشیے پر ضرور جا پڑا ہے، ایک غیر اہم، فالتو اور نامعلوم عنصر کے طور پر۔ عناصر کے اسٹیج پر انسانی جذبوں اور خیالوں کا جو تماشا ہمارے سامنے ہے، اس نے سب سے بڑا ستم یہ ڈھایا ہے کہ نفع اور نقصان، معمولی اور غیر معمولی، اہمیت رکھنے والی اہمیت سے عاری اشیا کے معنی بدل گئے ہیں۔ وہ دن بھی تھے جب موت کی طرح محبت کی کہانیاں بھی ہمارے شعور کے مرکز میں پیوست تھیں، اور یہ روایت صدیوں کی تھی۔ اٹھارویں صدی تک کے کسی شاعر کا دیوان اٹھا لیجیے۔ شعور کے دائرے میں یہی یہ دو نقطے سب سے زیادہ چمکیلے اور نوکدار دکھائی دیتے ہیں۔ 'اردو کی عشقیہ شاعری' کے شروع میں فراق صاحب نے ایک معنی خیز بات یہ کہی تھی کہ ''محض بے وقوف آدمی تو عاشق ہو ہی نہیں سکتا۔ عاشق ہونے کے لیے عقل مند ہونا ضروری ہے۔ ایک بڑے مفکر کا نہایت سچا قول ہے کہ کسی سے مدت دراز تک دوستی اور محبت کے جذبات کو تازہ رکھنے کے لیے، صرف بڑے دل کی نہیں بلکہ بڑے دماغ کی بھی ضرورت ہے۔ لیکن عشق میں سنبھلے ہوئے رہنے کے لیے فولادی رگ و ریشے کی ضرورت ہے۔ یہاں تقدیر کا فیصلہ حساسیت اور عقل مندی پر نہیں، بلکہ مزاج پر ہے یا کردار پر ہے، یا مجموعی شخصیت پر—'' ظاہر ہے کہ شخصیت کی تکمیل دماغ کے بغیر ممکن ہی نہیں۔ آگے بڑھنے سے پہلے یہاں ایک اور بات صاف کر دینی چاہیے، یہ کہ بڑی شخصیت اور مستحکم یا مضبوط کردار کی تشکیل کا عمل ہمیشہ ایک طرح کی

کلیت (Wholeness) کا تابع ہوتا ہے۔ اس کے حصے بخرے آسانی سے نہیں کیے جا سکتے۔ جذبہ اپنی تنظیم و ترکیب کے کسی مرحلے میں آگہی یا دانش یا بصیرت بن جاتا ہے اور دماغ سے کب، کس وقت احساسات کی شعاعیں پھوٹنے لگتی ہیں، اس کا تجزیہ اور ادراک خود اس شخص کے لیے بھی آسان نہیں ہے جو اس تجربے تجربے سے گزر رہا ہو۔ اقبال کی شاعری کے ضمن میں سلیم احمد نے کہا تھا کہ یہاں کھرا جذبہ اور کھری آگہی ایک دوسرے کا بدل بن گئے ہیں۔ ہماری اپنی روایت کے عہد قدیم میں، عشق کے حقیقی معنی اور مجازی معنی کا قصہ جو ساتھ ساتھ چلتا تھا تو اسی لیے کہ دونوں میں اصلاً کوئی بیر نہ تھا۔ ایک زینے سے بڑا دوسرا زینہ آیا (استاد نوح)۔ اس صورت حال نے متقدمین کی شاعری میں تجربے اور طرزِ احساس کی جو وسعت پیدا کی ہے اس کے سمٹاؤ کی روداد تو واقعتاً ہماری نام نہاد جدید قومی تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے ساتھ شروع ہوتی ہے، یعنی کہ ہندوستان پر برطانوی تسلط کے قیام کے ساتھ۔

میں اپنے اجتماعی آشوب اور اپنے تمام قومی مسئلوں یا دکھ درد کے اسباب کی تلاش میں خواہ مخواہ کولونیل تہذیب و تاریخ کو ذمے دار ٹھہرانے کا عادی نہیں ہوں، لیکن ادب اور آرٹ کے معاملات کی حدوں کا مجھے، بہرحال احساس ہے۔ لہٰذا عشق اور شاعری یا زندگی کے مسئلے کو آگے بڑھانے سے پہلے یہ وضاحت ضروری ہے کہ ان تینوں کا مفہوم ہمیشہ اپنی مخصوص معاشرت اور روایت کا تابع ہوتا ہے۔ ہم مشرق کی عشقیہ شاعری کو مشرقی آثار، عقاید اور اقدار کے حوالے سے ہی سمجھ سکتے ہیں۔ حقیقت کے جس تصور کو مغربی تہذیب اور طریقِ زندگی کے پس منظر میں رونما ہونے کا موقعہ ملا اس کا اطلاق، تمام و کمال، ہم اپنی زندگی اور معاشرت پر نہیں کر سکتے— عربی، فارسی، سنسکرت، اردو، ہندی میں عشقیہ شاعری کی روایات کا تجزیہ، انھیں پسِ منظر مہیا کرنے والی اجتماعی قدروں اور معیاروں میں پیوست شرائط کے مطابق ہی کیا جانا چاہیے۔

عسکری صاحب نے اپنے ایک مضمون (عشق، ادب اور معاشرہ۔ جنوری فروری 1952) میں یہ واقعہ نقل کیا ہے کہ:

> "ایک صحبت میں، ایک عالم دین نے نصیحت فرمائی کہ اب ہمیں میر اور غالب کو پڑھنا چھوڑ دینا چاہیے کیونکہ یہ ہمارے زوال کی نشانیاں ہیں، اب ہمیں عشق کرنا نہیں بلکہ لڑنا سیکھنا چاہیے— یہ سن کر ایک صاحب نے یاد دلایا کہ اقبال نے یہ بھی کہا ہے کہ:

اچھا ہے دل کے ساتھ رہے پاسبانِ عقل
لیکن کبھی کبھی اسے تنہا بھی چھوڑ دے

دوسرے صاحب نے تصریح کی کہ اقبال نے صرف کبھی کبھی کی اجازت دی ہے، یہ نہیں کہا کہ دل کو ہمیشہ کھلا چھوڑے رکھو!''

معلوم نہیں یہ بیانِ واقعہ ہے یا محض من گڑھت۔ مگر ہم اس سے انکار نہیں کر سکتے کہ مغربی تعلیم نے جس طرح کے تصورات کو ہمارے معاشرے میں رواج دیا ہے اس کی کچھ پرچھائیں اردو غزل کے انگریزی خواں نقادوں پر بھی پڑی ضرور ہے۔ اردو غزل کو 'نیم وحشی صنفِ سخن' کا نام دینا، اسی طرزِ احساس کا شاخسانہ ہے اور انیسویں صدی میں ملک گیر پیمانے پر نشوونما پانے والی تعقل پرستی یا Rationalism کا اس دور میں جنم لینے والے اصلاحی رجحانات سے جاملنا صرف بربنائے اتفاق نہیں ہے۔ تخلیقی کلچر کا سب سے بڑا المیہ عقلیت، افادیت اور مقصدیت کے میلانات کے سامنے سپر ڈال دینا ہے۔ ظاہر ہے کہ مولانا حالی نے جب یہ کہا تھا کہ:

اے عشق تو نے اکثر قوموں کو کھا کے چھوڑا
جس گھر سے سر اٹھایا اس کو بٹھا کے چھوڑا

یا مولانا محمد حسین آزاد کا اپنے 'مجموعۂ نظم آزاد' کے سرنامے کے طور پر یہ اعلان کہ ''یہ مجموعہ حسن و عشق کی قید سے آزاد ہے'' کسی قوم کی تخلیقی زندگی کے سیاق میں ایک اندوہ ناک محرومی اور بے توفیقی کے سوا کچھ اور نہیں۔ سلیم احمد ('نئی نظم اور پورا آدمی' میں) فیض کے اس مصرعے 'اب بھی دلکش ہے ترا حسن مگر کیا کیجئے' کے بہ ظاہر بے ضرر سے 'مگر' پر کانپ اٹھے تھے کہ یہاں یہ لفظ ایک شاعر کے احساس کی سفاکی کا ترجمان بن گیا ہے۔ لیکن یہ المیہ تو ہماری اجتماعی تاریخ میں نشاۃ ثانیہ کے مغربی تصور کی بالادستی کے ساتھ ہی شروع ہو گیا تھا۔ ادیب اور شاعر تو خیر یوں بھی تاریخ کے مضافات یا کونے کھدرے میں زندگی گزارنے والی مخلوق ہیں، لیکن ہمارے معلمین اخلاق اور سماجی مفکروں کی اکثریت بھی یا تو اس فریب میں مبتلا ہو گئی تھی کہ ہماری معاشرتی تعمیر کا کام اب انگریز بہادر نے سنبھال لیا ہے، یا پھر خود اپنے کو قصوروار سمجھنے اور خود اپنے ماضی سے شرمندہ ہونے لگی تھی۔ جائے عبرت یہ ہے کہ اپنا احتساب کرنے والوں کی اس صف میں ہمارے کچھ شاعر ادیب بھی شامل تھے جو مانوس ادبی علائم کی بھی عجیب و غریب تعبیریں کر رہے تھے۔ ان نیک اندیشوں میں مولانا حالی سے لے کر عندلیب شادانی تک طرح طرح کے لوگ شامل تھے۔

فراق صاحب نے اس زاویہ نظر پر بالواسطہ طریقے سے یوں روشنی ڈالی ہے کہ:

''عشقیہ شاعری کی داستان محض عارض و کاکل، قرب و دوری، جور و کرم، وصل و ہجر، ذکر غم یا ذکر محبوب تک محدود رہے یہ ضروری نہیں۔ بلکہ پرعظمت عشقیہ شاعری حسن و عشق کی واردات کو زندگی کے اور مسائل و مناظر Perspective یا نسبتوں کے ساتھ پیش کرتی ہے۔ داخلیت و خارجیت، نفسیئت و واقعیت، ارتکاز و تنوع کالیداس، شیکسپیر، گیٹے، ڈانٹے کی آفاقی اور پرعظمت و مکمل عشقیہ شاعری میں یکساں موجود ہیں۔ جب قومی زندگی میں ترقی و تعمیر کے عناصر کارفرما ہوتے ہیں تو ان کی جگمگاہٹ عشقیہ شاعری میں بھی مرکوز و محدود سوز و گداز سے گزر کر بزم کائنات میں چراغاں کردیتی ہے۔ اس وقت عشقیہ شاعری کے ہاتھوں میں گریبانِ ہستی آجاتا ہے۔ بلند عشقیہ شاعری محض عشقیہ شاعری نہیں ہوتی۔ (—اردو کی عشقیہ شاعری، 1966، ص 14-13)

نثر میں یہ تاثراتی انداز ناقابلِ قبول ہو تو دو شعر سنتے چلیے۔ پہلا فراق صاحب ہی کا ہے:

کہاں ہر ایک سے بارِ نشاط اٹھتا ہے
کہ یہ بلا بھی ترے عاشقوں کے سر آئی

اور دوسرا شعر ایک نئے شاعر، (اطہر نفیس) کا ہے:

عشق کرنا جو سیکھا تو دنیا برتنے کا فن آگیا
کاروبارِ جنوں آگیا ہے تو کارِ جہاں آئے ہیں

اس بحث کو یہاں اشعار میں گم کردینا مناسب نہ ہوگا۔ اس لیے اب میں اسی سے متعلق ایک اور نکتے کی طرف آتا ہوں۔ فراق صاحب نے اپنی کتاب میں (ص 33 پر) (نطشے کا ایک قول نقل کیا ہے کہ ''انتشار ہی سے ایک ناچتا ہوا سیارہ پیدا ہوتا ہے۔ ڈرپوک اخلاق اس انتشار کی تاب نہیں لاسکتا۔ محبت بغاوت کی وہ آندھی ہے، انقلاب کا وہ طوفان ہے، بربادی کے زلزلے کی وہ گڑگڑاہٹ ہے جو رسم و رواج توڑ کر ایک بہتر آئین زندگی، ایک زندہ ترین، پائندہ ترین سکون کی طرف اشارہ کرتا ہے۔'' یاد کیجیے میر صاحب کا وہ شعر:

محبت نے ظلمت سے کاڑھا ہے نور
نہ ہوتی محبت نہ ہوتا ظہور

جس کی گونج سے فارسی اور اردو کی متصوفانہ شاعری بھری پڑی ہے اور ہمارے شاعروں نے مضامین کی نت نئی جہتیں نکالی ہیں۔ مغربی اثرات کے غلبے سے پہلے، ہماری اجتماعی زندگی میں عشق اور عشقیہ تجربے کو صرف ایک جبلی صداقت کو طور پر نہیں بلکہ انسانی ہستی کے شعور تک رسائی کے ایک وسیلے کی حیثیت حاصل تھی۔ محمد حسن عسکری کا خیال ہے کہ ''معاشرے میں انسان کی پہلی ضرورت اخلاق نہیں ہے، بلکہ زندگی کا شعور ہے اور عشق زندگی اور کائنات کے خوبصورت اور بدصورت، ہر پہلو، نیکی اور بدی کی ہر قدر کا شعور حاصل کرنے کا وسیلہ کیونکر بنتا ہے، بڑی شاعری اور بڑا ادب اسی رمز سے پردہ اٹھاتے ہیں۔ گہرے اور بے لوث عشقیہ تجربے میں ایک طرح کی فطری سادگی، ایک خلقی معصومیت ہوتی ہے۔ اسی لیے شعر و ادب کے ذریعے جن عاشقوں سے ہمارا تعارف ہوا، مثلاً مجنوں، قیس، فرہاد، وامق، رومیو، اور خود ہمارے شاعروں میں میرا جی جیسے لوگ، یہ ہمیں ندیدے، بوالہوس اور نرے عاشق ہی نظر نہیں آتے، عشقیہ تجربہ ان کے لیے کائنات اور انسانی وجود سے وابستہ بہت سے اسرار کی آگہی کا ذریعہ بن جاتا ہے۔ اس تجربے کے حصار میں آتے ہی ہر شے، ہر مظہر کی کثافت دور ہو جاتی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ گرد و پیش کی تمام چیزیں، ساری معلوم اور نامعلوم دنیائیں سمٹ سمٹا کر ایک سیدھے سچے تجربے میں محصور ہوتی جا رہی ہیں۔ اپنے اسی مضمون (عشق، ادب اور معاشرہ) میں، جس کا حوالہ اوپر آچکا ہے، عسکری صاحب نے 'ذکرِ میر' میں میر صاحب کے والد اور میر صاحب کے مابین ایک مکالمے کے حوالے سے لکھا تھا کہ میر صاحب کے والد کہنا یہ چاہتے تھے کہ اپنے عام انسانی تعلقات میں عشق کی سی شدت اور گہرائی پیدا کی جائے اور اس تجربے کو اتنی وسعت دی جائے کہ اس میں سارے عالم کی سمائی ممکن ہو سکے۔'' جس نظامِ اقدار میں عشق ہمہ گیر بن کر سارے انسانی تعلقات پر حاوی ہونے کے بجائے کبھی کبھی کی چیز رہ جائے، اس سماج میں لوگ مجاہد نہیں بنیں گے، بلکہ یہ کوشش کریں گے کہ کبھی کبھی کی بات روز ہی ہوتی رہے۔ اس قسم کی اخلاقیات اور فلسفے سے قلب میں اطمینان نہیں پیدا ہوتے بلکہ بے صبری اور ندیدا پن بڑھتا ہے۔ عشق کو باقی نظامِ زندگی سے باہر چھوڑ دینے کا نتیجہ صرف یہی ہو سکتا ہے کہ اجتماعی اور اخلاقی رشتے کمزور پڑ جائیں۔'' بوڑھے شاعروں کے یہاں، اور اس معاملے میں مشرق اور مغرب کی تفریق بے معنی ہے، عشقیہ تجربے کی ہمہ گیری ایک فرد سے آگے بڑھ کر اجتماعی رشتوں کو بھی اس طرح گرفت میں لیتی ہے کہ شخصی اور غیر شخصی جذبے ایک دوسرے میں ضم ہو جاتے ہیں۔ عشق ''ذاتی

آسودگی کے وسیلے سے آگے بڑھ کر انسانی سماج کی جڑوں میں پیوست ہو جاتا ہے۔'' یہاں تک کہ عاشق اور رقیب کی تفریق بھی بے معنی ہو جاتی ہے۔ فیض کی نظم 'رقیب سے' (پہلی اشاعت، ہمایوں، فروری 1938) پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے فراق صاحب نے 'اردو کی شاعری' میں لکھا تھا کہ:

> ''اردو کی عشقیہ شاعری میں اب تک اتنی پاکیزہ، اتنی چٹیلی اور اتنی دوررس اور مفکرانہ نظم وجود میں نہیں آئی۔ نظم نہیں بلکہ جنت اور دوزخ کی وحدت کا راگ ہے۔ شیکسپیئر، گوئٹے، کالی داس اور سعدی بھی اس سے زیادہ رقیب سے کیا کہتے؟ رقیب کا موضوع اردو شاعری میں بہت بدنام موضوع ہے لیکن فیض نے اسے بے پناہ طور پر موثر چٹیلا اور پاکیزہ بنا دیا۔'' (ص 64-63)

صاف بات یہ ہے کہ عاشق اور عاشق میں، عشق اور عشق میں فرق ہوتا ہے۔ دنیا بھر کی عشقیہ شاعری میں اس ایک تجربے کے واسطے سے جو تنوع پیدا ہوا ہے، اس کا جائزہ لیا جائے تو زندگی کی ہر حقیقت، انسانی دل و دماغ پر وارد ہونے والا ہر تجربہ، انسانی کائنات کا ہر مظہر ایک دائرے میں سمٹ آئے گا۔ میرا جی کی کتاب 'مشرق و مغرب کے نغمے' کا تعارف کراتے ہوئے مولانا صلاح الدین احمد نے لکھا تھا:

> ''ہندو دیومالا، فلسفہ ویدانت اور بھگتی کے شعری ادب میں اس کے لیے ایک خاص دل کشی پنہاں تھی اور اسی دل کشی نے آگے چل کر اس کی تخلیقات ادبی پر، عام اس سے کہ وہ نثر میں ہوں یا نظم میں، ایک شدید اور واضح اثر کیا، اگر اسے ایک لعبتِ بنگال سے حادثۂ عشق پیش نہ آتا، اگر اس کی ابتدائی زندگی دوارکا کے سحر آفریں قرب میں نہ گزرتی، اور اگر وہ مدرسے کی تعلیم سے قبل از وقت قطع تعلق نہ کر لیتا، تو کون جانتا ہے کہ اس کا رجحانِ مطالعہ کون سا راستہ اختیار کرتا۔ ممکن ہے وہ سعدی، حافظ و عرفی و رومی اور جامی و خسرو کے فیضان سے راہِ تصوف کا مالک بن جاتا... انگریزی کے توسط سے اس نے دنیا کی قریب قریب ہر زبان کی شاعری کا مطالعہ کیا اور اسی مطالعے کی گہرائیوں میں وہ اپنے زخم دل کا اندمال تلاش کرتا رہا۔ دنیا کی تین بڑی طاقتوں یعنی مذہب، حب وطن اور عشق میں سے آخری طاقت اس کی پشت پر تھی — اور اسی کے بل پر اس نے اس خلا کو پر کرنے کی سر توڑ کر کوشش کی جو اس کی ذہنی زندگی

میں پیدا ہو گیا تھا۔'' (مشرق و مغرب کے نغمے، اشاعت 1999، ص 14)

میراجی ایک محدود وژن لیکن غیر معمولی طور پر گہری اور زرخیز تخلیقی بصیرت رکھنے والے انسان تھے۔ اگر ان کے شعورِ زیست میں بھی اتنی ہی وسعت ہوتی جتنی ان کے ادراک میں تھی اور ان کی زندگی پیچیدہ شخصی حالات اور ملال کا شکار نہ ہوئی ہوتی تو اردو کی عشقیہ شاعری کو ایک کاروباری اور احساس زود و زیاں کے دور میں شاید اپنا ایک بے مثال مفسر مل گیا ہوتا۔ عشقیہ تجربے کی شدت اور گہرائی کا موازنہ اگر دوسرے انسانی تجربوں سے کیا جا سکتا ہے تو وہ موت اور مذہب سے مربوط تجربے ہیں۔ میراجی کے باطن میں ویسی ہی آگ روشن تھی۔ ان کے ساتھ سانحہ یہ ہوا کہ اس آگ میں ان کی روح سے زیادہ جسم راکھ ہوا۔ وہ اپنے آپ کو سنبھالنے سے پہلے ہی یہ دنیا چھوڑ گئے۔ جس مہیب تجربے نے انھیں اپنی گرفت میں لیا تھا اس کے تناسب سے ان کی شخصیت چھوٹی تھی۔ بڑے عشقیہ تجربے کے حساب سے ہستی کی عظمت کا احساس ہمیں اردو شاعری کے پس منظر میں سب سے زیادہ میر اور غالب کی شخصیتوں کے ذریعے ہوتا ہے۔ فراق کے ایک بیان کا حوالہ اس مضمون کے شروع میں آ چکا ہے۔ من آنم (محمد طفیل کے نام خطوط) میں ایک اور جگہ فراق صاحب نے اسی نکتے کی وضاحت ان لفظوں میں کی ہے کہ:

''عشق صرف دل کا معاملہ نہیں ہے بلکہ دل سے زیادہ دماغ کا معاملہ ہے۔
چھوٹے دماغ کا آدمی بڑے سے بڑا عاشق ہو کر بھی کورا یا نرا عاشق ہوتا ہے،
بڑا عاشق، نہیں ہوتا، ایسا آدمی اگر معشوق پر مٹ مٹ جائے، اپنے شدت
خلوص سے وہ اپنے جسم کو چھلنی بھی کر ڈالے یا جنگلوں میں نکل جائے،
یا معشوق کی خدمت کے لیے اپنی زندگی قربان کر دے، پاگل بھی ہو جائے،
خودکشی بھی کر ڈالے یا جو کچھ کرے، بلند دل و دماغ والے عاشقوں کی برابری
نہیں کر سکتا... ایک تربیت یافتہ ناکام عاشق دیوتا معلوم ہوتا ہے—''

(خط مورخہ 5 اگست، 1953)

بے شک، ہماری عشقیہ شاعری کا بیشتر حصہ حقیقی تجربے کے بجائے عشق کے ایک تخیلی تصور (Idealised conception) کا پابند رہا ہے۔ آج سے کوئی ستر برس پہلے (1936 میں) جوش ملیح آبادی کے رسالے 'کلیم' (دہلی) میں نقاد کے فرضی نام سے اردو غزل کے موضوع پر شایع ہونے والے ایک مضمون کے جواب میں فراق نے ایک تفصیلی مضمون لکھا تھا۔ یہ مضمون

'اردو غزل گوئی' کے عنوان کے ساتھ کتابی شکل میں بھی چھپا تھا۔ (ادارۂ فروغ اردو، لاہور 1955)۔ غزل کی صنف پر بعض اعتراضات کے جواب میں فراق صاحب نے لکھا تھا کہ ''ان کے دور تک آتے آتے، حسن و عشق کا روایتی قصہ یکسر تبدیل ہو چکا ہے اور اب غزل کی شاعری پنچایتی قسم کی چیز نہیں رہی'' لہٰذا عشقیہ واردات کے بیان کی نوعیت بھی اب رسمی اور روایتی نہیں ہے۔ جس طرح شیکسپیئر کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس کی دنیا ایک ایسا جنگل ہے جس کا کوئی قانون ہی نہیں ہے، اسی طرح غزل کی صنف میں عشقیہ واردات اور تجربے کا بیان کسی قطعی اصول اور بندھے ٹکے ضابطے کا پابند نہیں ہے۔ غزل کی شاعری روز بروز زیادہ سے زیادہ شخصی اور انفرادی ہوتی جا رہی ہے۔ میر اور غالب کی طرح فانی، فاق، یگانہ، اصغر کی غزل میں بھی عشقیہ جذبوں اور تجربوں کی ایک شخصی اور وجودی سطح دیکھی جا سکتی ہے۔ میر سے لے کر فراق، بلکہ اس سے بھی آگے بڑھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہمارے عہد میں ناصر کاظمی اور احمد مشتاق تک عشقیہ شاعری کے جو رنگ غزلوں میں پھیلے ہوئے ہیں، انھیں اگر کسی ایک عنوان کے تحت یکجا کیا جا سکتا ہے تو وہ ہے وجودی تجربے کا۔ ان سب کی پہچان ان کی شاعری کے غالب عنصر یعنی عشقیہ واردات کے واسطے سے قائم ہوتی ہے۔ لیکن میر، غالب، فراق، ناصر کاظمی، احمد مشتاق میں سے کسی ایک کے عشقیہ اشعار میں بھی، موضوع یا اس کے مناسبات کی یکسانیت کے باوجود، ایک ہی تجربے کی تکرار نہیں ملتی۔ میر نے کہا تھا:

عشق ہی عشق ہے جہاں دیکھو
سارے عالم میں بھر رہا ہے عشق

اور فراق کا شعر ہے:

نرغے میں آ گیا عشق اعظم
ٹوٹ پڑے دنیا کے کمینے

گویا کہ اس بت ہزار شیوہ کے ناز و انداز اور آہنگ ایک ساتھ بہت سے ہیں، اور ہر طرف سے طرح طرح کے دشمنوں کے نرغے میں آنے کے بعد بھی، ہر لحظہ اس عظیم و جلیل فاتح کے رنگ و روپ بدلتے رہتے ہیں۔ کانٹ کا قول ہے کہ کائنات کے غیر مرتب، غیر مربوط اور منتشر اجزا میں ترتیب و تنظیم اور وحدت کا تاثر انسانی تعقل کا پیدا کردہ ہے۔ جس طرح غیر متعلق عناصر اور اجزا کی یکجائی سے کائنات کی تخلیق ہوئی ہے، اسی طرح مختلف النوع احساسات اور

جہات کے واسطے سے عشقیہ تجربہ صورت پذیر ہوتا ہے۔ موت کی طرح محبت کے انداز اور ادائیں بھی اَن گنت ہیں، ہر فرد کے لیے سب سے الگ اور مختلف اور ہر ایک کی اپنی روح، اپنے منفرد وجدان سے مشروط اور منسلک:

تو ایک تھا مرے اشعار میں ہزار ہوا
اس اک چراغ سے کتنے چراغ جل اٹھے
فراق

'من آنم' کے ایک خط (بنام محمد طفیل، مورخہ یکم مارچ 1953) میں فراق صاحب نے عشقیہ تجربے کا تجزیہ کرتے ہوئے اپنے آپ سے یہ سوال پوچھا تھا کہ:

''اس خلاقی کا راز کیا ہے؟ چند محدود تجربے اور یادیں ہزاروں نئے روپ کیسے دھار لیتی ہیں، یہ ذرا پیچیدہ سوال ہے۔ شاید بات یہ ہے کہ داخلی کیفیات یا کوئی داخلی کیفیت، گننے کی چیز نہیں ہے۔ جسے ہم ایک جذبہ کہتے ہیں، جب وقوف یا ادراک اسے چھوتا ہے، یعنی جب جذبہ علم بنتا ہے تو اس کے بے شمار پہلو نظر آنے لگتے ہیں۔ اس طرح وحدت سے کثرت پیدا ہوتی ہے، ہر حقیقت ایک ہوتی ہوئی بھی کئی حقیقتیں بن جاتیں ہے۔'' (ص 33)

یعنی کہ سارا قصہ وہی ہے 'کثرت تعبیر' کا یا حقیقت کی مختلف myths کا (یہاں متھ کی جگہ 'خرافات' کے استعمال سے میں نے قصداً گریز کیا ہے)۔ ایسا نہ ہوتا تو مذہبی تجربے یا موت کے تجربے کی طرح عشقیہ تجربہ بھی ہمارے لیے اب تک ایک بھید نہ رہ جاتا۔ کوئی تو بات ہے کہ دنیا بھر کی شاعری میں انسانی تجربے کی یہ تینوں جہتیں، صدیوں اور زمانوں کی تکرار کے باوجود ہمارے لیے اب تک تازہ ہیں۔ انیسویں صدی کے اصلاحی دور میں اور ترقی پسند میلانات کی ادعائی تعبیر کے دور میں جن جذبوں اور تجربوں کو محدود، یک رنگ اور فرسودہ سمجھا گیا، وہ ہر قسم کی نظریاتی ضرب کو بالآخر سہار گئے اور شاعروں، ادیبوں، فن کاروں کے لیے ان کی طلب میں کمی نہیں آئی۔ محبت کرنے والے جیل کی سلاخوں کے پیچھے بھی محبت کے گیت گاتے رہے۔ جدید دنیا نے جو رنگ ڈھنگ اختیار کر لیے تھے انھیں دیکھتے ہوئے زندہ رہنے کی بنیادی ترنگ کو بچائے رکھنا آسان نہیں تھا، چہ جائے کہ کسی شخص کے لیے محبت کا جذبہ۔ یہ دنیا بڑے مقاصد اور مسئلوں کے بوجھ سے نڈھال تھی۔ چنانچہ ایک طرح کی بے مزہ، خشک اور ویرانی یا افسردگی کا

احساس پیدا کرنے والی تخلیقیت نئے زمانے کے آرٹ اور ادب کا روزمرہ بن گئی۔ آپ دنیا سے کٹ کر اپنے گھر کا دروازہ بند کرلیں، جب بھی اس پر سے دنیا کا دباؤ تو ختم نہیں ہوتا۔ تشدد اور ابتری کی تاک جھانک کا سلسلہ جاری رہتا ہے اور انسانی روح بالعموم ایسی کسی فصیل کی تعمیر سے قاصر دکھائی دیتی ہے جو اس کے اکیلے پن کا تحفظ کر سکے، اس کے دھیان کو بھنگ نہ کرے، اسے اس کے حال پر چھوڑ دے۔ ایسے پریشاں ساماں دور میں یہ خیال کہ اب شعر کہنا یا کہانی لکھنا ایک طرح کی اخلاقی یا سیاسی سرگرمی ہے، سارتر کی ٹھوس دلیل اور وکالت کے باوجود، سب کے لیے تو قابل قبول نہیں ہوسکا۔ جس طرح مذہبی تجربے کے سحر میں کمی نہیں آئی اور موت کے شدید ترین وجودی تجربے کی آنچ برقرار رہی، اسی طرح عشقیہ تجربے کی کشش اور اس تجربے کے مناسبات بھی شعر کا موضوع بنتے رہے۔ لہٰذا موت کے تجربے اور مذہبی تجربے کی رسمی تعبیر سے آگے بڑھ کر، عشقیہ تجربے اور عشقیہ شاعری کو بھی انسانی روح کے ایک ناقابلِ تسخیر تماشے کے طور پر دیکھنے اور سمجھنے کی ضرورت ہے۔ بے شک ہماری زمین وزماں کے گرد، تاحدِ نگاہ، ایک آتشیں سلسلہ پھیلا ہوا ہے، آج سے نہیں بلکہ صدیوں سے، اس فرق کے ساتھ سائنسی اور ٹکنولوجیکل تمدن کے آشوب نے اسے کچھ نئے نام دے دیے ہیں۔ تشدد اور تیز رفتاری کے ماحول میں طبیعت کے اس اضطراب آسا ٹھہراؤ کو قائم رکھنا جس کے بغیر روح کے بیج سے محبت کا انکھوا نہیں پھوٹتا، بہت مشکل اور صبر آزما کام ہے لیکن معجزے اب چاہے آسمان سے نہ اترتے ہوں، مگر انسان کی روحانی یا باطنی توانائی کے اور چھور کا حساب کون لگا سکتا ہے۔ چنانچہ دعوے کے ساتھ کون کہہ سکتا ہے کہ تخلیقی اظہار کی وہ تثلیث جسے ہم مذہبی تجربے یا موت کے تجربے اور محبت کے تجربے کا نام دیتے آئے ہیں اس کاروباری معاشرے میں اب زیادہ دن چلنے والی نہیں ہے۔ کیا واقعی اس زمین پر کبھی ایسی واردات گزرے گی کہ گلاب کی ٹہنی پر کسی نئی کونپل کا پھوٹنا سرے سے بند ہو جائے! بہ قولِ اقبال:

تو شاخ سے کیوں پھوٹا، میں شاخ سے کیوں ٹوٹا
اک جذبۂ پیدائی، اک لذتِ یکتائی!

(3 نومبر 2005)

○

(انفرادی شعور اور اجتماعی زندگی: شمیم حنفی، سنہ اشاعت: 2006، ناشر: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی)

زبان اور شاعری

زبان کی اصل

انسانی تہذیب کی تاریخ کے اور بہت سے مسائل کی طرح زبان کی اصل و ابتدا کا مسئلہ بھی مذہب، فلسفے اور سائنس کے لامتناہی مناظرے کا ایک موضوع ہے۔ مذہب کا عقیدہ یہ ہے کہ زبان کا ظہور صبحِ ازل کا ایک مافوق الفطرت واقعہ تھا۔ فلسفہ زبان کو انسان کے ذہنی ارتقا کے ایک نسبتاً جدید مرحلے کی پیداوار کہتا ہے۔ سائنس کے نزدیک وہ دوسرے مظاہرِ فطرت کی طرح انسان کے اعضائے تکلم کا ایک فطری عمل ہے جو ماقبلِ تاریخ زمانے میں غیر شعوری طور پر شروع ہوا اور رفتہ رفتہ شعوری بن گیا۔ اس مناظرے میں شاعری نے بھی حصہ لینے کی کوشش کی ہے۔ لیکن نقار خانے میں طوطی کی آواز کون سنتا ہے۔ چنانچہ وہ اس قیل و قال سے الگ تھلگ مجلس مناظرہ کے حاشیہ نشینوں میں بیٹھی اپنے آپ سے یہ کہہ رہی ہے۔ ''زبان کی پیدائش کا راز کوئی مجھ سے پوچھے۔ میں انسان کی مادری زبان ہوں۔'' آیئے ہم مذہب کے الہامی دعووں، فلسفے کے عقلی نظریوں، سائنس کی تجربی تحقیقوں اور شاعری کی زیرِ لب خود کلامی کا ایک تقابلی جائزہ لیں۔

مذہب اور صنمیات کے نظریے

دنیا کے مختلف مذاہب میں تخلیقِ کائنات کی جو سرگزشت بیان کی گئی ہے اُس میں کلام یا تو خالقِ کائنات کا وہ آلہ ہے جس کی مدد سے اس نے کائنات کو پیدا کیا یا وہ قدیم و ازلی منبع ہے جس سے نہ صرف تمام مخلوقات کا بلکہ خود خالقِ کائنات کا صدور ہوا۔ مصری دینیات کے ایک قدیم نوشتے میں جہاں آفریں دیوتا پتاہ (Ptah) کو ایک وجودِ روحانی بیان کیا گیا ہے۔ جس نے پہلے تو دنیا کا ایک خیالی نقشہ اپنے ذہن میں قائم کیا اور پھر کلام کے ذریعے اس نقشے کو شہود کا

جامہ پہنایا، یعنی دنیا پیدا کی۔ جن مذاہب میں خالقِ کائنات کا کوئی تصور نہیں اور جن کا مرقعِ موجودات خیر وشر کی باہمی کش مکش پر مبنی ہے وہ کلام کو ایک ااسی ازلی قوت کہتے ہیں جس کی بدولت قبلِ تکوینِ ہیولےٰ ایک اخلاقی نظام میں تبدیل ہوا۔ اہورامزدا اور انگرامینو، یعنی نیکی اور بدی کی قوتوں میں جو جنگ ہوئی وہ اہورامزدا نے ایک مقدس دعا (اہوناوریا) کی وساطت سے جیتی۔ ہندوؤں کی دینیاتی کتابوں میں کلام کو دیوتاؤں کی شکتیوں سے بھی زیادہ قوی کہا گیا ہے۔ واچ (بولی) پر تمام دیوتاؤں تمام انسانوں اور تمام حیوانوں کا دارومدار ہے۔ بولی غیرفانی ہے۔ وہ ازلی وابدی قانون کی پہلوٹھی کی اولاد، ویدوں کی ماں اور پوتر دنیا کی ناف ہے۔ بابل اور اشوریہ میں آفرینشِ عالم کا جو قصہ رائج تھا۔ اُس میں ہیولےٰ کو موجودات کی وہ صورت بیان کیا گیا ہے جس میں نہ آسمان وزمین اور نہ آسمان وزمین کی کسی چیز کا کوئی نام تھا۔ مصر میں بھی قبل تکوین زمانے کو وہ زمانہ کہا جاتا تھا جس میں کوئی دیوتا موجود نہ تھے۔ اور چیزوں کے کوئی کام نام نہ رکھے گئے تھے، اس غیر معین صورت میں سے معین وجود کا صدور یوں ہوا کہ جہاں آفریں دیوتا نے اپنا نام لیا اور اس نام کی قوت کے طفیل دنیا وجود میں آ گئی۔ بعدازاں اس نے دوسرے دیوتاؤں اور انسانوں کے نام لیے۔ چنانچہ وہ سب بھی عالمِ وجود میں آ گئے۔

قدرے اختلاف کے ساتھ تکوینِ موجودات کا یہی تصور انجیل میں بھی پایا جاتا ہے۔ خدا کے کلام نے نور کو ظلمت سے جدا کیا اور اس طرح زمین وآسمان عالمِ شہود میں آ گئے۔ ''اور خدا نے کہا کہ روشنی ہو جا اور روشنی ہو گئی۔'' (کتابِ پیدائش: ب 1/3) '' آسمان خداوند کے کلام سے اور اس کا سارا لشکر اُس کے منہ کے دم سے بنا۔'' (زبور: ب 33/6) ارضی مخلوقات کے نام جہاں آفریں نے براہِ راست خود نہ رکھے۔ بلکہ یہ کام آدم کو تفویض کیا۔ ''اور خداوند خدا نے کُل دشتی جانور اور ہوا کے کل پرندے مٹی سے بنائے اور اُن کو آدم کے پاس لایا کہ دیکھے کہ وہ ان کے کیا نام رکھتا ہے، اور آدم نے جس جانور کو جو کہا وہی اس کا نام ٹھہرا۔'' (کتاب پیدائش: ب 2/19) اس عملِ تسمیہ کی بدولت انسان کائنات کو طبیعی طور پر بھی اور ذہنی طور پر بھی اپنے قبضے اختیار میں لے آیا۔ آدم نے چیزوں کے جو نام رکھے وہ محض اٹکل پچو اور من مانے نہ تھے، بلکہ چیزوں کی اصل، ان کے خواص اور ان کے مقصد سے تعلق رکھتے تھے۔

خدا کلام آفرینشِ کائنات سے پہلے موجود تھا۔ ''ابتدا میں کلام تھا اور کلام خدا کے ساتھ تھا اور کلام خدا تھا۔ سب چیزیں اس کے وسیلے سے پیدا ہوئیں۔'' (یوحنا: ب 1-1/2) کلام نے

اپنی معراج اس وقت حاصل کی جب وہ حضرت عیسیٰ کی صورت میں جلوہ گر ہوا۔'' اور کلام مجسم ہوا اور فضل اور سچائی سے معمور ہو کر ہمارے درمیان رہا۔ اور ہم نے اس کا ایسا جلال دیکھ جیسا باپ کے اکلوتے کا جلال۔'' (یوحنا۔ ب 1/14)

خدا کا کلام محض کائنات کا آفریدگار ہی نہیں، بلکہ اس کے نظام کو بھی چلاتا ہے۔ '' کیونکہ جس طرح آسمان سے بارش ہوتی اور برف پڑتی ہے اور پھر وہاں واپس نہیں جاتی، بلکہ زمین کو سیراب کرتی ہے اور اس کی شادابی اور روئیدگی کا باعث ہوتی ہے تاکہ بونے والے کو بیج اور کھانے والے کو روٹی دے۔ اسی طرح میرا وہ کلام جو میرے منہ سے نکلتا ہے ہوگا۔ وہ بے انجام میرے پاس واپس نہیں آئے گا، بلکہ جو کچھ میری خواہش ہوگی وہ اسے پورا کرے گا اور اس کام میں جس کے لیے میں نے اُسے بھیجا موثر ہوگا۔ (لیعیاہ: ب 10-55/11)۔ خدا کا کلام تباہ کن قوت کا حامل بھی ہے۔ '' کیا میرا کلام آگ کی مانند نہیں ہے؟ خداوند فرماتا ہے، اور ہتھوڑے کی مانند جو چٹان کو چکنا چور کر ڈالتا ہے؟'' (یرمیاہ: ب 23/29)

کلام کا اسلامی تصور بڑی حد تک اسی تصور سے مشابہ ہے، البتہ اس کے مطابق خدا کا کلام انسانی صورت میں نہیں، بلکہ کتبِ آسمانی کی صورت میں مجسم ہوا، جن میں آخری اور مکمل ترین کتاب قرآن ہے۔ چنانچہ کلام کے قدم و حدوث کا مسئلہ قرآن کے مخلوق یا غیر مخلوق ہونے کے مسئلے کے ساتھ وابستہ ہوگیا۔ امام اشعری نے دس قرآنی عبارتیں نقل کر کے ان کی بنا پر یہ نظریہ پیش کیا کہ اللہ کا کلام ایک ایسی صفت کی حیثیت سے جو اللہ میں طبعاً موجود تھی اور قرآن اس صفت کے شہود کی حیثیت سے دونوں کے دونوں غیر مخلوق ہیں۔ اس کے برعکس معتزلہ یہ قبول نہ کرتے تھے کہ کلام کی ازلی و قدیمی صفت کا شہود ایک ایسی صورت میں ہوسکتا ہے جو بہ یک وقت مادّی بھی ہو اور غیر مخلوق بھی۔ چنانچہ ان کا یہ خیال تھا کہ جب اللہ نے حضرت موسیٰ سے خطاب کر کے کہا ''تیکلمی ایاک'' (سورہ 7، آیت 141) تو ان الفاظ کی اصوات ایک شجر میں پیدا ہوئیں، جو ان کا محل بن گیا، اور اس طرح وہ اصوات حال میں تبدیل ہوگئیں۔ اشعری کے تابعین نے اس کی تاویل یوں کی کہ موسیٰ نے اللہ کا کلام ایک عام سماعی عمل کے طور پر نہ سنا، بلکہ ایک روحانی عمل کے طور پر جس میں آوازیں ہر سمت سے آرہی تھیں اور موسیٰ کا ہر عضوِ بدن انھیں سن رہا تھا، یعنی وہ اُن کے اِدراک میں حسِ مشترک کے ذریعے داخل ہوئیں۔ اشعری کے زمانے ہی میں یہ اعتراف کیا گیا کہ اللہ کا کلام ازلی و ابدی ہے، یعنی وہ ہمیشہ تھا اور ہمیشہ

رہے گا، کیونکہ سکوت اللہ کے حق میں ایک نقص ہوگا۔ اشعری کے تابعین اس نتیجے پر بھی پہنچے کہ اللہ کا کلام فکر ہے یا کم از کم 'حدیثِ نفسی' ہے، یعنی ایسا خیال جو ذہن میں موجود ہے، اور اس لیے الفاظ و حروف کی مدد کے بغیر بھی جاری رہ سکتا ہے۔ اللہ کے لاتعداد کلمات بھی گویائی کی صورتیں ہیں، لیکن انسانی گفتگو کی طرح نہیں۔ ایک اعتبار سے وہ سب اللہ کے تکوینی اعمال ہیں، اسی طرح وہ ایک واحد لفظ 'کن' سے کائنات کو وجود میں لایا۔ انما قوله، واذا قضیٰ امراً فانما يقول له كن فيكون (البقرہ: 117) یعنی جب وہ کسی چیز کا فیصلہ کرتا ہے تو کہتا ہے ''کن'' (ہوجا) اور وہ چیز ہو جاتی ہے۔ اشعری کے بعد حنبلیوں نے اسی دعوے پر اکتفا کیا کہ قرآن اللہ کا غیر مخلوق کلام ہے۔ اُن میں سے بعض قرآن کے کاغذ، روشنائی، طباعت وغیرہ کو بھی غیر مخلوق کہتے تھے۔ معتزلہ اس پر مصر تھے کہ قرآن مخلوق ہے۔ ماتریدیوں نے اس تنازعے کا یہ حل پیش کیا کہ قرآن، جو کلام اللہ ہے۔ مخلوق ہے۔ وہ ہماری بیاضوں میں مکتوب ہے، ہمارے دلوں میں محفوظ ہے، ہماری زبانوں پر مذکور ہے اور ہمارے کانوں میں مسموع ہے، لیکن ہماری بیاضیں، ہمارے دل، ہماری زبانیں اور ہمارے کان اس کے 'محل' نہیں ہیں۔

موسوی دینیات میں خدا کے کلام کا جو تصور تھا، اُس نے یونانیوں کے عقلِ کُل کے تصور میں مدغم ہو کر عیسوی دینیات میں 'لوگس' (Logos) کی شکل اختیار کی، جو خدا کا کلام بھی ہے اور اس کی عقل بھی اور جس کا ارضی ظہور حضرت عیسیٰ کی ذات میں ہوا۔ اسلامی دینیات میں کلام اللہ کی ایک قدیم صفت ہے، جو ازلاً ایک عاملِ خلاق ہے اور دائرۂ زمان کے اندر وحی و تنزیل۔ اشعریوں کا موقف بالخصوص یہ ہے کہ کلام کی صفت عملی اعتبار سے اللہ کی فکر ہے، لیکن انھوں نے انسانی فکر کے ساتھ اشتباہ سے دامن بچایا، کیونکہ انسانی فکر جو عقل کی پیداوار ہے، حادث ہے۔ چنانچہ انھوں نے عقل کو اللہ کی طرف منسوب کرنے سے احتراز کیا۔

انجیل کی طرح قرآن بھی انسان کے کلام کو ایک عطیہ ربی کہتا ہے، البتہ وہ اس کے عطا ہونے کا ماجرا مختلف انداز میں بیان کیا ہے۔ اس موضوع پر قرآن کی آیت یہ ہے: علم الآدم الاسماء كلها (البقرہ: 31) یعنی اللہ نے سب نام آدم کو سکھا دیئے۔ جس طرح انجیل کے الفاظ کا بدایتاً یہ مطلب نہیں کہ آدم کے منہ سے جو نام الم غلم نکلے وہ ہمیشہ کے لیے چیزوں سے منسلک ہو گئے۔ اسی طرح قرآن کی اس آیت سے لازماً یہ نتیجہ نہیں نکلتا کہ چیزوں کے نام پہلے سے موجود تھے اور اللہ نے وہ آدم کو سکھا دیئے، اور نہ یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ چیزوں کے نام رکھنے میں

آدم کی عقل کا کوئی عمل دخل نہ تھا۔ دونوں بیانوں کی معقول تفسیر صراحتاً یہ ہے کہ خدا نے آدم کو چیزوں کی ماہیت اور خواص کے ادراک کی صلاحیت اور ادراک کے مطابق اُن کے لے لسانی علامتیں وضع کرنے کی استعداد بخشی، یعنی انھیں کام ناطق کا ملکہ عطا کیا، جس کی بدولت انھیں نہ صرف کائناتِ فطرت کا علم اور اس علم کے بیان کی قابلیت حاصل ہوگئی، بلکہ کائناتِ فطرت پر بڑی حد تک اختیار بھی مل گیا۔

وہ کلام ناطق جس کی توفیق اللہ ن آدم کو بخشی کس زبان میں تھا؟ بنی اسرائیل کا دعویٰ یہ ہے کہ وہ زبان عبرانی تھی۔ اُن کا یہ بھی عقیدہ ہے کہ عبرانی نوع انسانی کی عالمگیر زبان کی حیثیت سے قائم و دائم رہتی، اگر حضرت نوحؑ کے اخلاف نے ازراہِ تکبر مینار بابل تعمیر نہ کیا ہوتا، جسے وہ بلندی میں آسمان کا ہمسر بنانا چاہتے تھے۔ خدا نے انھیں سے تکبر کی یہ سزا دی کہ انھیں بہت سی زبانیں سکھا دیں، جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ وہ ایک دوسرے کی بات سے سمجھنے سے قاصر ہوگئے۔ اور مینار کو مکمل نہ کر سکے۔ مینارِ بابل گر جانے کے بعد عبر کی اولاد نے عبرانی زبان قائم رکھی تا کہ وہ نجات دہندہ جو اُن کی نسل میں آنے والا تھا سعادت و برکت اور وحدت و مودت کی زبان استعمال کرے۔

قرآن میں اس موضوع پر کوئی نصِ صریح نہیں کہ وہ کلام جس کی تعلیم اللہ نے حضرت آدم کو دی کس زبان میں تھا، لیکن قرآن متعدد آیات میں اپنے آپ کو ام الکتاب یعنی لوحِ محفوظ کی ایسی عبارات پر مشتمل کہتا ہے جو عربی زبان میں نازل کی گئیں، یعنی عربی زبان میں کلام الٰہی، عام اس سے کہ کلام الٰہی فی الاصل کس زبان میں تھا۔ چنانچہ قرآن کے بعض مفسرین نے، جن میں امام رازی سب سے ممتاز ہیں، علم الآدم الاسماء کلھا کی یہ تفسیر کی ہے کہ اللہ نے حضرت آدم کو کسی ایک زبان کی تعلیم نہ دی بلکہ لاتعداد زبانیں بولنے کی توفیق بخشی۔ اس تفسیر کے مطابق مختلف زبانوں کے وجود میں آنے کا امکان پہلے انسانی متکلم کے پہلے کلام میں مضمر تھا، قطع نظر اس سے کہ وہ کلام دنیا کی کسی معروف زبان میں تھا یا نہ تھا اور تھا تو کس زبان میں تھا۔

چاہے خدا نے حضرتِ آدم کو کسی خاص زبان کی تعلیم دی یا نہ دی، بہر حال انھیں کلام کا ملکہ، یعنی زبان ایجاد کرنے کا ملکہ، عطا کر کے اس نے انھیں اپنی فکر میں معاونت اور اپنی تکوینی کارفرمائی کی نیابت بخشی دی، کیونکہ جس طرح ازل میں کلام وجود کا مبداء تھا اسی طرح وہ عالمِ حادث میں شہود کا منبع تھا۔ ملکۂ کلام کی بدولت حضرت آدم میں فکر کی قوت پیدا ہوگئی۔ جس سے

کام لے کر انھوں نے جمادات، نباتات اور حیوانات کی صفات کو ایک دوسرے سے ممیز کرنے اُن کے نام رکھے اور منتشر مظاہرِ صفات کے ہنگامے کو معین اور مشخص وحدتوں میں تبدیل کر دیا، یعنی عالمِ اشیاء کو وجود میں لائے۔

کلام کی معجزانہ قوت نہ صرف عالمِ معنی کی چیزوں کو عالمِ صورت میں لاکر جلوہ گر کرتی ہے، بلکہ قوانینِ فطرت کے نظام اور دنیا کے سلسلہ ہائے علت و معلول پر بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ بلند ترین سطح پر وہ خارقِ عادت واقعے جو انبیائے کرام سے صادر ہوئے اور جنھیں ہم بجا طور پر معجزہ کہتے ہیں کلام ہی کی بدولت منصہ شہود پر آئے۔ اگر حضرت موسیٰ نے یدِ بیضا اور عصائے موسوی کے کرشمے دکھا کر اپنے ضعیف الاعتقاد پیروؤں کو قائل کیا اور انھیں منظم کر کے فرعون کی غلامی سے آزادی دلائی تو اس لیے کہ وہ کلیم اللہ تھے۔ اگر حضرت عیسیٰ نے جذامیوں کو فوری شفا بخشی اور مردوں کو زندہ کر دیا تو اس لیے کہ وہ مجسم کلام اللہ تھے۔ اگر پیغمبر اسلام نے عربوں کو جاہلیت کی تاریکی سے نکال کر قیصر و کسریٰ کی سلطنت کے وارث اور تاریخی تہذیب کے ایک نئے دور کے مشعل بردار بنا دیا تو اس لیے کہ وہ صاحبِ قرآن تھے۔ انفرادی زندگی میں کلام کی کرشمہ سازیوں سے متعلق جو عام اعتقاد ہے اس کے شواہد و اوراد و وظائف، تعویذ گنڈے، استخارے، پیش گوئیاں اور اسی قسم کی بے شمار چیزیں ہیں جو چاہے محض اوہام ہی کیوں نہ ہوں۔ پھر بھی دنیا کی ہر قوم میں پائے جاتے ہیں اور تو اور، عبادت جس میں انسان زمان و مکان کی سرحدیں پار کر کے اپنے آپ کو ذاتِ مطلق کے حضور میں پاتا ہے، انسان کا وہ لطیف ترین روحانی تجربہ ہے جو کلام ہی کے وسیلے سے حاصل ہوتا ہے، کیونکہ عبادت بے صدا تو ہو سکتی ہے، لیکن بے لفظ نہیں ہو سکتی۔ نفسِ انسانی کی کوئی کیفیت ایسی نہیں جس میں الفاظ موجود نہ ہوتے ہوں۔ چاہے شعوری طور پر یا غیر شعوری طور پر، چاہے بہ آواز بلند یا خاموش خود کلامی کی شکل میں۔

زبان کی مافوق الفطرت اصلیت و ماہیت کے بارے میں ایک اور نظامِ خیال، یعنی صنمیات، جسے مذہب کی ایک ابتدائی صورت کہنا چاہیے، مذہب کا ہمنوا ہے۔ مذہب نے زبان کا جو خالصتاً روحانی تصور پیش کیا اُس کے صورت پذیر ہونے سے پہلے ذہن انسانی کے ارتقا کے کئی طویل دور گزرے، جن میں ماحول کی ہر چیز انسان کے لیے ماورا کے فہم تھی۔ چونکہ اس نے بھی قوانینِ فطرت سے آشنائی پیدا نہ کی تھی۔ اس لیے فطرت کے عام مظاہر اس کے لیے پراسرار ہستیوں کے شعبدے تھے، جن میں سے بعض اس کی دوست اور بعض اس کی دشمن تھیں۔

یہ ہستیاں اُسے انسانوں اور حیوانوں کے لباس میں نظر آتی تھیں، کیونکہ اس کا تجربہ ابھی اپنے آس پاس کے ہم جنسوں اور جانوروں تک محدود تھا۔ البتہ اس کے خیالی انسان اور جانور دونوں غیر معمولی ہوتے تھے، یعنی انسان مافوق البشر اور جانور انسانی صفات کے حامل اُن عجیب الخلقت ہستیوں کی سرگرمیوں اور اُن کے باہمی معاملات کے قصے ہر قوم کے ابتدائی ادوار کے ادب کا بیش بہا سرمایہ ہیں۔ اس سرمائے کا نام انگریزی میں متھالوجی یا مائتھالوجی (mythology) ہے، جس کے لیے اردو میں مختلف الفاظ استعمال کیے جاتے ہیں، مثلاً صنمیات، علم الاصنام، اساطیر الاولین، دیومالا، ہم ان میں سے صنمیات کا لفظ اصطلاحاً استعمال کریں گے اور ان قصوں کو جن کے مجموعے کو ہم اس نام سے پکاریں گے (یعنی myths کو) اساطیر یا صنمیاتی اساطیر کہیں گے (صیغۂ واحد میں اسطور)

متھ کی تشریح آکسفورڈ انگلش ڈکشنری میں یوں کی گئی ہے۔ ''ایک خالصتاً فرضی حکایت، عموماً خارقِ عادت اشخاص، افعال یا واقعات سے متعلق، جس میں فطری یا تاریخی مظاہر کی بابت کوئی مقبولِ عام خیال متشکل کیا گیا ہو۔'' انگریزی کی بعض دوسری ثقہ ڈکشنریاں اس کی تشریح میں دو مزید عناصر شامل کرتی ہیں۔ پہلا یہ کہ متھ انسانی شعور کے ایک غیر مفکرانہ اور غیر ناقدانہ عمل کو پیداوار ہوتی ہے، دوسرا یہ کہ وہ قوائے فطرت کو اشخاص کی صورت میں پیش کرتی ہے، ایسے اشخاص کی صورت میں جن سے مافوق الفطرت اور مافوق البشر افعال صادر ہوتے ہیں۔ اس تشریح سے یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ متھ محض ایک من گھڑت کہانی ہوتی ہے، جس میں سرے سے کوئی حقیقت نہیں ہوتی۔ یہ خیال نہ تو متھ کے کلاسیکی تصور سے اور نہ اُن کے جدید ترین تصور سے مطابقت رکھتا ہے۔ متھ فطرت کے جن مظاہر کو مافوق البشر ہستیوں کے لباس میں پیش کرتی ہے وہ سائنسی معنوں میں فطرت کے مظاہر نہیں ہوتے، بلکہ حقیقت کے مظاہر ہوتے ہیں جن کا ادراک ایک ایسے طریقے سے کیا جاتا ہے جو سائنس کے طریقے سے مختلف ہے۔ صنمیاتی اساطیر انسان کے ذہنی ارتقا کے ایک ایسے دور کی یادگاریں ہیں جس میں اس نے فطرت اور مافوق الفطرت میں تمیز کرنا نہ سیکھا تھا، کیونکہ فطرت کا سائنسی تصور ابھی اس کے ذہن میں پیدا ہی نہ ہوا تھا۔ چنانچہ جو چیزیں ہمارے لیے فطری ہیں وہ اس کے لیے مافوق الفطرت تھیں اور جو چیزیں ہمارے لیے مافوق الفطرت (یا غیر فطری) ہیں وہ اس کے لیے فطری تھیں۔ اسی طرح مظاہرِ فطرت کو انسانوں اور حیوانوں کے روپ میں پیش کرنا بھی اوائلِ انسانی کے ذہن کا ایک فطری عمل

تھا جس میں شعوری اختراع یعنی افسانہ طرازی کا کوئی دخل نہ تھا۔ حاصلِ کلام یہ ہے کہ ضمنیات اوائلی انسان کے لیے حقیقت کے ادراک اور بیان کا ایک طریقہ تھی۔

اس معنی میں ضمنیات مذہب کی پیش رو تھی اور مذہب کا وہ نظامِ علامات جس سے کام لے کر وہ ازل و ابد، غیب و شہود، خدا اور انسان، کون و فساد، حیات و ممات، خیر و شر، دنیا و آخرت کے اسرار بے نقاب کرتا ہے۔ ضمنیاتی اساطیری کی ایک تہذیب یافتہ اور منزہ صورت ہے۔ یہ کلیہ کسی نہ کسی حد تک تمام مذاہب پر صادق آتا ہے یہاں تک کہ اسلام پر بھی، جس نے انسان صفت دیوتاؤں اور دیودیوں اور اُن کی من مانی اور بے ہنگم سرگرمیوں کو نظامِ موجودات کا شیرازہ بند ماننے سے انکار کر دیا اور انسان کی عقل سے خطاب کر کے فطرت کے اٹوٹ اور اٹل قوانین کو ایک واحد قانون ساز کے وجود کی دلیل بنایا۔ اگر قرآن ایک طرف یہ کہتا ہے کہ اس نے انبیاء اور اقوام کے جو واقعات بیان کیے ہیں وہ محض اساطیر الاولین نہیں ہیں، تو دوسری طرف وہ اپنی بعض آیات کو جن میں تجزیۂ انسانی سے ماورا باتیں کہی گئی ہیں متشابہت کا لقب دیتا ہے۔ یہ متشابہات ایسی علامتیں ہیں جو مجاز کے ذریعے حقیقت کی، حاضر کے ذریعہ غائب کی، ظاہری کے ذریعے باطنی کی، مادّی کے ذریعے روحانی کی، اور محدود کے ذریعے غیر محدد کی نشاندہی کرتی ہیں۔ ان کی صداقت پر اعتماد خالصتاً اعتقاد کی بات ہے۔ چنانچہ ان کی تاویل کو فاسخ العقیدہ علمائے دین نے اتنا ہی مذموم قرار دیا ہے جتنا افلاطون نے فیڈرس میں متھ کی عقلی تفسیر کو قرار دیا تھا یقین و ایمان کی جس سطح پر نفسِ انسانی قرآنی متشابہات سے دوچار ہوتا ہے اور اوائلی ادوار میں اساطیر سے دوچار ہوا تھا، اس سطح پر واقعاتی صداقت اُس کے لیے کوئی اہمیت نہیں رکھتی اور اس لیے وہ اُسے تحقیق کا مستحق نہیں سمجھتا۔

علمائے لسانیات میں سے میکیس ملر (Max Mullar) نے زبان اور ضمنیات کے باہمی تعلق پر خاص توجہ مبذول کی ہے۔ اُس کی رائے میں ضمنیاتی اساطیر نہ تو ایسے تاریخی واقعات ہیں جنھیں بگاڑ کر فرضی قصوں کی صورت دے دی گئی ہے اور نہ ایسے فرضی قصے ہیں جنھوں نے تاریخی واقعات کی جعلی حیثیت حاصل کر لی ہے۔ وہ یہ بھی تسلیم نہیں کرتا کہ اُن کا سرچشمہ فطرت کے عظیم صور و قویٰ کا مشاہدہ اور ان پر غور و فکر ہے۔ وہ انھیں زبان کی پیداوار خیال کرتا ہے اور انھیں زبان کے ایک بنیادی نقص، ایک جبلّی کمزوری کا نتیجہ کہتا ہے۔ ہر لسانی بیان میں ایک قسم کا ابہام ہوتا ہے۔ میکس ملر کی رائے میں زبان کا یہ فطری ابہام ہی ضمنیات کا منبع ہے۔ وہ اپنے

نتیجہ فکر کو ذیل کے الفاظ میں بیان کرتا ہے: ''ضمیات ایک ناگزیر چیز ہے، کیونکہ وہ ایک فطری چیز ہے۔ اگر ہم یہ تسلیم کرلیں کہ زبان خیالات کی خارجی صورت اور اظہار ہے تو یہ ماننا پڑے گا کہ ضمیات اور اس کی سرشت کا ایک جزو ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ ضمیات وہ کالی پرچھائیں ہیں جو زبان خیال پر ڈالتی ہے، اور یہ پرچھائیں اس وقت تک ناپید نہیں ہوسکتی جب تک زبان اور خیال میں مکمل مطابقت پیدا نہ ہوجائے، اور یہ ایک ایسی ہی بات ہے جو کبھی ہونے کی نہیں... بلند ترین معنی میں ضمیات وہ قوتِ مؤثرہ ہے جسے زبان ذہنی سرگرمی کے ہر ممکن شعبے میں فکر و خیال پر نافذ کرتی ہے۔'' چنانچہ میکس ملر کی نگاہ میں ضمیات کی دنیا محض وہم و خیال کی دنیا ہے جسے انسانی زبان کی ایک فطری کمزوری وجود میں لاتی ہے۔

ارنسٹ کاکیسرر (Ernst Cassirer) نے، جس کی تصانیف علامات کے جدید کے فلسفے میں ایک بلند مقام رکھتی ہیں، زبان اور ضمیات کے باہمی تعلق پر ایک مستقل نظریہ پیش کیا ہے جو میکس ملر کے نظریئے کی ضد ہے۔ ہم کیسرر کا نظریہ قدرے تفصیل سے پیش کرتے ہیں کیونکہ آگے چل کر ہمیں متعدد مرتبہ اس کا حوالہ دینا ہوگا۔

زبان جو انسان اااہم ترین آلۂ فکر ہے۔ اتنی اس کے استدلال رجحان کی آئینہ ارنہیں جتنی اس کے رجحانِ اسطور سازی کی غماز ہے۔ زبان کا کام فکر کی علامتیں مہیا کرنا ہے، اور یہ کام وہ فکر کے دو ایسے اسالیب کے لیے انجام دیتی ہے جو ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں، یعنی استدلالی منطق اور تخلیقی تخیل۔ انسانی فہم کا آغاز تصور (conception) سے ہوتا ہے، جو انسان کی اوّلین ذہنی فعلیت ہے؛ اور تصور کا عمل ہمیشہ علامتی اظہار پر ختم ہوتا ہے۔ کوئی تصور اس وقت تک نہ ذہن میں آسکتا ہے نہ قائم رہ سکتا ہے جب تک وہ ایک علامت میں مجسم نہ ہوجائے۔ علامت اسالیبِ اظہار میں جو سب سے پرانے معلوم ہوتے ہیں وہ زبان اور ضمیات ہیں۔ چونکہ ان دونوں کی ابتداء قبل تاریخ زمانے میں ہوئی ہم ان کی عمر کا صحیح صحیح اندازہ نہیں لگا سکتے۔ تاہم یہ خیال کرنے کے متعدد معقول وجہ ہیں کہ دونوں ایک ساتھ وجود میں آئے، یعنی نفسِ انسانی کی توام مخلوق ہیں۔ فکر انسان کے ابتدائی ملکات میں سے ایک ملکہ نہیں۔ فکر رے بیج اپنی محیر العقول قوتِ نمو کے باوجود صدیوں تک زمین میں دبے رہے، اور وہ زمین جس میں وہ دبے رہے زبان تھی۔ منطق زبان کی پیداوار ہے، لیکن وہ فوراً پیدا نہیں ہوتی، بلکہ اس وقت پیدا ہوتی ہے جب زبان، جو علامتی اسالیبِ اظہار میں سب سے بڑا اسلوب ہے، پختہ ہوجاتی ہے۔

ضمنیات اپنے استعاراتی خیالات کے طلسمی حصار سے کبھی باہر نہیں نکلی۔ وہ مذہب اور شاعری کی چوٹیوں تک تو جا پہنچتی ہے لیکن اس کے تصورات اور سائنس کے تصورات کے درمیان جو خلیج ہے وہ کبھی ذرّہ برابر کم نہیں ہوتی۔ اس کے برخلاف زبان، اس کے باوجود کہ اس کی پیدائش بھی اُسی طلسمی حصار کے اندر ہوتی ہے، اُسے توڑ کو باہر نکل جانے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ زبان ہمیں انسانی ذہن کے دورِ اساطیر سازی سے منطقی فکر کے اُس دور تک لے جاتی ہے جس میں وہ امورِ واقعی کے تصورات قائم کرنے لگتا ہے۔

کیسرر کی رائے میں میکس ملر کا اندازِ فکر اُس سطحی واقعیت پرستی کا نتیجہ ہے جس کے نزدیک اشیاء کی حقیقت ایک ایسی ٹھوس چیز ہے جسے ہم گویا براہِ راست انگلیوں سے چھو سکتے ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ انسان کے اتنے ذہنی اعمال ہیں ان میں سے کوئی حقیقت کو اپنی گرفت میں نہیں لاسکتا۔ حقیقت تک رسائی کے لیے اس چار و ناچار علامات کا وسیلہ اختیار کرنا پڑتا ہے۔ لیکن علامتیں چونکہ ایک واسطہ ہوتی ہیں اس لیے وہ حقیقت اور ذہن کے درمیان ایک پردہ بلکہ ایک دیوار بن کر حائل ہو جاتی ہیں۔ نہ صرف فن، ضمنیات اور زبان، بلکہ خود علم نظری بھی سیمیا کی سی نمود ہے، کیونکہ علم کبھی اشیاء کی اصلی ماہیت کی نمائندگی نہیں کرسکتا۔ اس کی نمائندگی کے لیے اُسے تصورات وضع کرنے پڑتے ہیں، جو فکر کی پیداوار ہوتے ہیں اور اشیاء کی ہیئتوں کی بجائے فکر کی ہیئتوں کو ظاہر کرتی ہیں۔ چنانچہ ضمنیات، فن اور زبان کی طرح سائنس بھی ایک افسانہ بن کر رہ جاتی ہے۔ اس ذہنی انتشار کا صرف ایک علاج ہے۔ وہ یہ کہ ذہنی ہیئتوں کو کسی خارجی پیمانے سے جانچنے کی بجائے ہم ان کو آپ اپنی معنویت اور صداقت کا معیار تسلیم کرلیں۔ اس کے بجائے کہ ہم انھیں خارجی اشیاء کی نقلیں سمجھیں اُنھیں موجود بالذات تصور کریں۔ اس زاویۂ نگاہ سے ضمنیات، فن، زبان اور سائنس علامتوں کے نظام بن جاتے ہیں، ایسی علامتوں کے نظام نہیں جو استعارہ، کنایہ، مجاز وغیرہ کی وساطت سے کسی موجودہ فی الخارج حقیقت کی نمائندگی کرتی ہیں، بلکہ ایسی علامتوں کے نظام جو آپ اپنی دنیائیں خلق کرتی ہیں۔ ان دنیاؤں میں روحِ انسانی اپنے آپ کو اُس باطنی منطق کے ذریعے جلوہ گر کرتی ہے جو حقیقت کا واحد عاملِ صورت گر ہے۔

منطق کی روایتی تعلیم کے مطابق نفس تصورات اس طرح وضع کرتا ہے کہ چند ایسی چیزیں لے کر جن میں کچھ مشترک صفات پائی جاتی ہیں ان مشترک صفات کو چیزوں کے باہمی

اختلافات سے علیحدہ کرتا ہے جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ صرف ان چیزوں کی مشابہتیں زیرِغور آتی ہیں اور اس طرح چیزوں کی ایک قسم کے بارے میں ایک عام خیال شعور میں پیدا ہو جاتا ہے۔ چنانچہ تصور وہ خیال ہے جو لازمی اوصاف کی کلیت کی نمائندگی کرتا ہے، یعنی چیزوں کے جوہر کی۔ اس عمل کے لیے چند معین اور قابلِ شناخت صفات کی موجودگی ضروری ہے۔ اس مرحلے پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ایسی صفات زبان کے وجود سے پیشتر کیونکر وجود میں آسکتی ہیں۔ کیا ہم ان کے نام رکھنے کے عمل کی بدولت ہی انھیں وجود میں نہیں لاتے؟ اگر ایسا ہے تو یہ مزید سوال پیدا ہوتا ہے کہ وہ کون سی چیز ہے جو زبان کو اس پر آمادہ کرتی ہے کہ ان خیالوں کو گروہوں میں تقسیم کرے؟ وہ کون سی چیز ہے جس کی بدولت زبان تاثرات کے ہمیشہ رواں اور یکساں دریا سے جو ہمارے حواس پر یلغار کرتا رہتا ہے یا نفس کے خودمختار عمل کے سرچشمے سے پھوٹ نکلتا ہے۔ چند نمایاں صورتیں انتخاب کر کے انھیں ایک خاص معنویت سے معمور کر دیتی ہے، روایتی منطق ان سوالات کے جواب دینے سے قاصر رہتی ہے۔

بنیادی سوال تو یہ ہے کہ زبان نے اپنا کام، یعنی چیزوں کے نام رکھنے کا عمل اور اس کے ذریعے عالمِ اشیاء کو ذہن کے لیے وجود میں لانے کا عمل کیونکر شروع کیا؟ چیزوں کے نام رکھنے سے پیشتر ضروری تھا کہ انسان کو چیزوں کی صفات کا کچھ وقوف ہوتا۔ اکثر محققین اس نقطے پر پہنچ کر رُک جاتے ہیں۔ جنھوں نے زبان کی اصل کے بارے میں تجسس کیا ہے وہ بھی صرف اس مفروضے پر اکتفا کرتے ہیں کہ روحِ انسانی میں کوئی ایسی جبلی قوت تھی جس کی بدولت انسان نے چیزوں سے آگاہی پیدا کی۔

ہرڈر (Herder) اس کی توجیہ یوں کرتا ہے: ''جب انسان غور وفکر کے مرحلے پر پہنچا، جو اس کا امتیازی وصف ہے، اور جب اس غور وفکر میں آزادی پیدا ہوگئی تو اس نے زبان ایجاد کی۔'' اس کا مطلب یہ ہے کہ انسان کی عقل یعنی اس کی قوتِ غور وفکر، فطری طور پر فطری طور پر چیزوں میں امتیازی اوصاف ڈھونڈتی ہے اور جب اسے ایسے اوصاف مل جاتے ہیں تو وہ اُن کے نام ایجاد کرتا ہے۔ ہمبولٹ (Humbolot) کا موقف اس کے برخلاف یہ ہے کہ زبان کی ایک باطنی صورت ہوتی ہے، یعنی زبان کا منبع اشیا کا تجربہ نہیں بلکہ ایسے تصورات ہیں جو نفس کی خودمختار فاعلیت کی بدولت پیدا ہوتے ہیں۔ چنانچہ اس کے نزدیک زبان اشیاء کی من حیث الاشیاء نمائندگی نہیں کرتی، بلکہ نفس کی داخلی ہیئتوں کی۔ ان دونوں نظریوں میں زبان کے وجود میں

آنے سے پیشتر کسی اور چیز کا وجود فرض کیا گیا ہے۔اس لیے یہ زبان کی اصل کی تسلی بخش توجیہ نہیں کرتے۔

اس مسئلے کا حل کیسرر کے نزدیک صرف اس صورت میں دستیاب ہوسکتا ہے کہ ابتدائی لسانی ہیئتوں اور منطقی تصور کی ہیئتوں کا باہمی مقابلہ کرنے کی بجائے ہم ان دونوں کا مقابلہ صنمیاتی تخیل سے کریں۔لسانی تصوراور صنمیاتی تصور میں جو چیز مشترک ہے اور جو انھیں منطقی فکر کی ہیئتوں سے ممتاز کرتی ہے وہ یہ ہے کہ ان دونوں میں ایک ہی قسم کا ذہنی فہم ہوتا ہے جو ہمارے نظری تفکر کے اسالیب سے مختلف ہوتا ہے۔نظری فکر کا اوّلین مقصد یہ ہوتا ہے کہ حسی یا وجدانی تجربے کے مواد کو اپنی اصلی علیحدگی سے نجات دلائے۔وہ اس مواد کو اُس کی تنگ حدود سے باہر لے جاتی ہے، دوسرے تجربوں کے مواد سے اس کا مقابلہ کرتی ہے اور اُسے ایک معین نظام کی صورت میں ترتیب دیتی ہے، جس کا کوئی حصہ دوسرے حصوں سے جدا یا غیر معلق نہیں ہوتا، بلکہ سب حصے ایک دوسرے کا حوالہ دیتے ہیں اور ایک دوسرے پر روشنی ڈالتے ہیں۔ چنانچہ ہر منفرد امر یا واقعہ فکر کے غیر مرئی رشتوں سے بنے ہوئے ایک جال میں گرفتار ہوجاتا ہے اور اس طرح اس میں یہ نظری معنویت پیدا ہوجاتی ہے کہ وہ ایک کلیت کا ایک جزوِ لاینفک بن جاتا ہے۔اگر صمنیاتی فکر پر اس کی ابتدائی صورت میں نظر ڈالی جائے تو دیکھا جائے گا کہ اس پر اس قسم کی کوئی مہر کلیت ثبت نہیں ہوتی، بلکہ ذہنی وحدت کی صفت اس کی روح رواں کے بالکل منافی ہے۔صنمیاتی اسلوبِ تفکر میں فکر وجدان کے تمام معطیات کو بہ یک وقت اپنے دامن میں نہیں سمیٹ لیتی تاکہ ان کا ایک دوسرے سے مقابلہ کرے، بلکہ جس وجدان سے وہ یکایک دوچار ہوتی ہے اس سے مسحور ہوجاتی ہے۔ چنانچہ وہ فوری تجربے کو اپنی منزل بنا کر اُسی پر ٹھہر جاتی ہے۔حاضر محسوس اس کے لیے اس قدر جاذبِ توجہ ہوتا ہے کہ اس کے سامنے ہر دوسری چیز ماند پڑجاتی ہے۔جس شخص پر اس قسم کے صنمیاتی (بلکہ کہا جاسکتا ہے کہ مذہبی) وجدان کا جادو چل جائے اُس کے لیے دنیا و مافیہا کالعدم ہوجاتے ہیں۔اس کی خودی ایک ہی چیز پر مرکوز ہوکر رہ جاتی ہے، اُسی میں زندہ رہتی ہے اور اُسی میں اپنے آپ کو فنا کردیتی ہے، یعنی خارجی دنیا کی ایک ہی چیز اُس پر خوف، امید یا آرزو کے جذبات مسلط کر کے اس کے سارے وجودِ روحانی پر غالب آجاتی ہے۔بالآخر یہ موضوعی ہیجان معروضی وقوف میں تبدیل ہوجاتا ہے، اور تخیل کی آنکھ کے سامنے ایک دیوتا یا کسی دیوی کی مورت جلوہ نما ہوجاتی ہے۔اصلی و ابتدائی لسانی تصورات

کی قفل کشائی کے لیے ہمیں جو کنجی درکار ہے وہ ہمیں ضمیات کے اس وجدانی و تخلیقی عمل میں تلاش کرنی چاہیے، نہ کہ نظری و استدلالی تصورات کی تشکیل میں۔

جس طرح ضمیاتی وجدان میں لمحے بھر کے لیے کوئی دیوتا وجود میں آجاتا ہے اور پھر اپنے ماحول سے جدا ہو کر ایک خودمختار اور مستقل ہستی بن جاتا ہے، اسی طرح زبان کی ابتدائی اصوات میں اپنی ہستی کو مستقل بنانے کا رجحان ہوتا ہے۔ دیوتاؤں کی طرح الفاظ بھی انسان کے سامنے اپنے آپ کو یوں پیش کرتے ہیں جیسے وہ اس کی تخلیق نہیں بلکہ موجود بالذات چیزیں ہیں جو خود اپنے بل بوتے پر قائم ہیں۔

اگر انسان خود زبان ایجاد کرتا ہے، شروع شروع میں اُسے اس امر کا احساس نہیں ہوتا۔ اس کی ضمیاتی ذہنیت کے زیرِ اثر اُس کی ایجاد کی ہوئی زبان اُس کے ایجاد کیے ہوئے دوسرے آلات کی طرح اپنے آپ کو ایک ساحرانہ قوت سے مسلح کر کے، اس کی ملکہ، اُس کی دیوی، بلکہ اس کا خدا بن جاتی ہے۔ انسان کو ذہنی ارتقا کے متعدد مراحل طے کرنے پڑے۔ تب کہیں جا کر اس کے لے زبان فکر کا ایک آلہ، نفس کی ایک تخلیق اور روحانی حقیقت کی تشکیل کا ایک وسیلہ بنی۔

زبان کے وجود میں آنے کے ساتھ جو روحانی صبحِ کاذب طلوع ہوتی ہے ضمیاتی ذہنیت اُسے معروضی واقعیت بخش دیتی ہے۔ ژان پال (Jean Paul) اس نکتے کو بڑے خوبصورت الفاظ میں بیان کرتا ہے: ''مجھے یوں معلوم ہوتا ہے کہ جس طرح جانور خارجی دنیا میں یوں منہ اٹھائے چلے جاتے ہیں جیسے وہ ایک اندھیرا اور ہلکورے لیتا ہوا سمندر ہو، اُسی طرح انسان بھی خارجی ادراکات کی تاروں بھری پنہائیوں میں ٹامک ٹوئیے مارتا پھرتا، اگر وہ زبان کی مدد سے اس داغ داغ اُجالے کو ستاروں کے مجموعوں میں تقسیم نہ کر سکتا اور اس طرح ایک وسیع کل کو ایسے اجزا میں تبدیل نہ کر سکتا جو اس کے شعور میں آسکتے ہیں۔'' وجود کی مبہم کلیت اور لسانی طور پر قابلِ تعین ہیئتوں میں تبدیل کرنے کا عمل ضمیاتی نہجِ فکر کر کے مطابق بالکل یوں ہے جیسے ہیولےٰ کا کائنات میں متشکل ہونا۔ یہ عظیم الشان تبدیلی زبان کا کارنامہ ہے۔

زبان اور ضمیات کی ہیئتِ تصور کو ہم جو موزوں ترین نام دے سکتے ہیں وہ استعاراتی تفکر ہے۔ بعض اہل الرائے کے نزدیک ا-ستعارے کا منبع خود زبان کی ساخت ہے۔ بعض کے نزدیک ضمیاتی تخیل۔ بعض لوگ یہ خیال کرتے ہیں کہ وہ زبان ہی ہے جو اپنی استعاراتی جبلت کی بدولت ضمیات کو جنم دیتی ہے، بعض اس کے برعکس یہ رائے رکھتے ہیں کہ الفاظ میں جو

استعاراتی خصوصیت ہوتی ہے وہ ایک ایسی میراث ہے جو زبان کو صنمیات سے ملی ہے۔ ہرڈر نے اپنے انعامی مضمون میں تمام لفظی و منطقی تصورات کے صنمیاتی پہلو پر بالخصوص زور دیا۔ ''چونکہ فطرت کی دنیا آوازوں کا ایک ہنگامہ ہے اس لیے انسان کو، جو حواس کا بندہ ہے، کون سی بات اس سے زیادہ فطری لگ سکتی تھی کہ فطرت ایک جیتی جاگتی، چلتی پھرتی، منہ سے بولتی چیز ہے۔ ایک وحشی کی نظر ایک شاندار پھننگ والے درخت پر پڑتی ہے۔ پھننگ میں یکایک ایک سرسراہٹ کی پیدا ہوتی ہے۔ وحشی دل ہی دل میں کہتا ہے کہ ہو نہ ہو یہ تو کوئی دیوتا ہے۔ وہ منہ کے بل زمین پر لیٹ جاتا ہے اور درخت کی پوجا کرنے لگتا ہے۔ یہ ہے بندۂ حواس انسان کی پراسرار تاریخ۔ یوں اس کا ارتقا فعل و اسم سے شروع ہوا۔ اور یوں اس نے مجرد فکر سے آگے کا مرحلہ بہ آسانی طے کیا۔ شمالی امریکہ کے وحشیوں کے لیے اب بھی ہر چیز ذی حیات ہے، ہر چیز کی ایک روح ہے۔ یہ بات کہ یہی حال یونانیوں اور اہلِ مشرق کا تھا ان کی لغتوں اور صرف ونحو کی کتابوں سے واضح ہے۔ جس طرح فطرت ان کتابوں کے مولفین کے لیے دیوتاؤں کا ایک بہت بڑا مندر تھی اسی طرح یہ کتابیں بھی دیوتاؤں کے تذکرے ہیں...... آندھی، جھکڑ اور طوفان، ہلکی ہلکی ہوا، صاف شفاف چشمے، اتھاہ سمندر، یہ ہیں وہ چیزیں جن میں اُن کی صنمیات کے گنجینے دفن ہیں اور یہ ہیں قدیم زبانوں کے افعال و اسماء۔ چنانچہ سب سے پرانی لغتیں دیوتاؤں کی منہ بولتی کہانیاں تھیں۔''

رومانی اس معاملے میں ہرڈر کے نقشِ قدم پر چلے۔ مثلاً شیلنگ (Schelling) کے نزدیک زبان صنمیات کی ایک ماند پڑی ہوئی شکل ہے۔ صنمیات میں جو چیزیں ٹھوس اور جیتے جاگتے اختلافات کے طور پر بیان کی جاتی تھیں وہ زبان میں محض مجرد امتیازات بن گئیں۔ انیسویں صدی کے نصفِ دوم میں تقابلی صنمیات سے متعلق جو کاوشیں کی گئیں بالخصوص جو تحقیقات ایڈلبرٹ کوہن (Adalbert Kuhn) اور میکس مُلر نے کیں اُن میں اس کی عین مخالف روش اختیار کی گئی۔ ان محققین کی رائے میں صنمیات زبان کی پیداوار تھی۔ صنمیات میں جو بنیادی استعارہ (لغت کی زبان میں مادّہ) ہوتا ہے اسے وہ ایک لسانی مظہر خیال کرتے تھے۔ میکس ملر کہتا ہے: ''جہاں کوئی لفظ جو شروع شروع میں استعارتاً استعمال ہوتا تھا اس امر کے واضح تصور کے بغیر استعمال کیا جائے کہ اس لفظ کے اصلی استعمال اور استعاراتی استعمال کے درمیان کون کون سے مرحلے تھے وہیں صنمیات کے وجود میں آنے کا خطرہ پیدا ہو جاتا ہے۔

جب کبھی یہ مرحلے فراموش کر دیے جائیں اور ان کی جگہ مصنوعی مرحلے فرض کر لیے جائیں تو اس کا نتیجہ ہوتا ہے ضمیات، بلکہ سچ پوچھیے تو بگڑی ہوئی زبان، علیل زبان، عام اس سے کہ اس زبان کا تعلق مذہبی امور سے ہے یا دنیاوی معاملات سے۔'' اس تنازعے کے فیصلے کے لیے ضروری ہے کہ استعارے کے بنیادی تصور کا جائزہ لیا اور اُسے متعین کیا جائے۔ محدود معنی میں استعارہ یہ ہے کہ کسی خیال کو کسی اور خیال کے نام سے موسوم کیا جائے جو اُس سے کسی طرح کی مشابہت یا مماثلت رکھتا ہو۔ اس صورت میں استعارہ ایک قسم کا ترجمہ ہوتا ہے۔ ہائنز ورنر (Heinz Werner) کی رائے میں اس قسم کے استعارے جن میں ایک خیال کو کسی دوسرے خیال کے الفاظ میں بیان کیا جاتا ہے دنیا کے ایک جادوگرانہ تصور کی پیداوار ہوتے ہیں۔ لیکن جن استعاروں کی طرفین (یعنی مستعارلہ اور مستعار منہ) دونوں معروف الفاظ ہوں، یعنی ایسے الفاظ جن کے مفاہیم پہلے ہی سے جانے پہچانے ہوں اُن میں اور بنیادی استعاروں میں تمیز ضروری ہے، جو ضمیاتی اور لسانی دونوں قسم کے تصورات کے شکل پذیر ہونے کی ایک لازمی شرط ہے۔

زبان اور ضمیات ایک دوسرے سے ایک قدیم اور فطری رشتے میں منسلک ہیں۔ اس رشتہ کی گرہ آہستہ آہستہ کھلتی ہے اور جب یہ گرہ کھلتی ہے تب کہیں جا کر وہ ایک دوسرے پر دارو مدار سے بے نیاز ہوتے ہیں۔ وہ ایک ہی تنے کی دو شاخیں ہیں، دونوں علامتی تشکیل کے اس تقاضے کا اظہار ہیں جو سیدھے سادے حسی تجربوں کے ارتکاز اور ارتفاع سے پیدا ہوتا ہے۔ زبان کے کلمات اور ابتدائی ادوار کی ضمیاتی اساطیر میں ایک ہی باطنی عمل تشکیل پاتا ہے، دونوں سے ایک ہی قسم کے تناؤ میں تخفیف ہوتی ہے، یعنی موضوعی محرکات اور ہیجانات کا اظہار متعین معروضی شکلوں اور صورتوں میں۔ یوزنر (Usener) اس موضع پر بڑی شدومد سے کہتا ہے: ''کسی چیز کا نام محض ارادے کے بل بوتے پر نہیں رکھا جاتا۔ ایسا نہیں ہوتا کہ کسی چیز کی نشاندہی کرنے کے لیے لوگ کوئی من مانا نشان ایجاد کر لیتے ہیں۔ خارجی دنیا کی کوئی چیز جو روحانی برانگیختگی پیدا کرتی ہے وہ خود اس چیز کی وجہ تسمیہ بن جاتی ہے۔ انسان کی خودی غیر سے دوچار ہو کر اس سے چند حسی تاثرات قبول کرتی ہے۔ ان تاثرات میں جو سب سے زیادہ قوی ہوتے ہیں'' قدرتی طور پر اپنے اظہار کے لیے کوشاں ہوتے ہیں۔ انھی کی بدولت جدا جدا نام وجود میں آتے ہیں جو زبان کا سرمایہ بنتے ہیں۔''

ضمیات اور زبان ایک دوسری سے بہت کچھ حاصل کرتی ہیں۔ لیکن انسانی ذہنیت کے

ارتقاء کے دوران ان کا باہمی تعلق، جو اتنا قریبی اور لازمی معلوم ہوتا ہے، ڈھیلا پڑنے لگتا ہے، کیونکہ زبان محض ضمیات کی دنیا کی رہنے والی نہیں، اُس کے اندر شروع ہی سے ایک اور قوت پنہاں ہے، یعنی منطق کی قوت، زبان کے ارتقا کے دوران الفاظ رفتہ رفتہ تصورات کے نشان بنتے چلے جاتے ہیں۔ اصل سے جدا اور آزاد ہونے کے لیے اس عمل کے پہلو بہ پہلو ایک اور عمل جاری رہتا ہے۔ زبان کی طرح فن بھی دراصل ضمیات سے وابستہ تھا۔ ضمیات، زبان اور فن تینوں مل کر ابتدا میں ایک مکمل وحدت ہوتے ہیں، جو آہستہ آہستہ روحانی تخلیق کے تین جدا جدا اسالیب میں تقسیم ہو جاتی ہے۔ چنانچہ وہ ضمیاتی روحِ رواں جو اس قریبی تعلق کے طفیل انسانی گفتگو کے الفاظ میں پیدا ہو جاتی ہے۔ ہر قسم کی فنی صورت گری میں بھی سرایت کر جاتی ہے۔ اگرچہ زبان اور فن رفتہ رفتہ اپنی ضمیاتی اصل کے بندھنوں سے آزاد ہو جاتے ہیں۔ پھر بھی ان کی روحانی وحدت ایک بلند تر سطح پر جلوہ گر ہوتی ہے۔

زبان نے فکر کا وسیلۂ اظہار، یعنی منطقی تصورات و تصدیقات کے بیان کا وسیلہ بن کر جو ترقی کی اُسے اس ترقی کی یہ قیمت ادا کرنی پڑی کہ اس سے براہِ راست تجربے سے حاصل کیے ہوئے سرمائے سے ہاتھ دھو لیے۔ بالآخر یہ ہوا کہ وہ ٹھوس حسیت اور وہ جذباتی قوت جو کسی زمانے میں اس کی ملکیت تھی اس کا محض ایک ڈھانچہ سا باقی رہ گیا۔ لیکن ایک ذہنی اقلیم ایسی ہے جو میں کلام اپنی اصلی تخلیقی قوت کو صرف قائم ہی نہیں رکھتا، بلکہ اس کی تجدید بھی کرتا رہتا ہے، یعنی خون بدل بدل کر نئے سرے سے حسی و روحانی جنم لیتا رہتا ہے۔ یہ متواتر احیاء اس وقت ظہور میں آتا ہے جب زبان فنی اظہار کا وسیلہ بن جاتی ہے۔ فنی اظہار کا وسیلہ بن کر اُسے دوبارہ بھرپور زندگی مل جاتی ہے، اور یہ نئی زندگی ضمیات کے بندھنوں میں جکڑی ہوئی نہیں ہوتی، بلکہ جمالیاتی آزادی سے مملو ہوتی ہے۔

شاعری کی تمام اصناف میں لرک (Lyric) یعنی غنائی نظم وہ صنف ہے جو اس مثالی نشاۃ ثانیہ کی پورے طور پر آئینہ دار ہے۔ نہ صرف لرک کا منبع و مبداء ضمیاتی محرکات ہیں، بلکہ وہ اپنی بہترین تخلیقات میں اُن سے اپنا تعلق قائم رکھتی ہے۔ عظیم ترین لریکل شعراء مثلاً ہولڈرلن (Holderlin) اور کیٹس (Keats) ایسے شعراء ہیں، جن کے کلام میں ضمیاتی بصیرت کی قوت پوری شدت اور معروضیت کے ساتھ بروئے کار دکھائی دیتی ہے۔ لیکن یہ معروضیت ایسی ہے جس نے تمام مادی پابندیوں کے سلاسل توڑ کر رکھ دیئے ہیں۔ روح زبان کے الفاظ میں اور

ضمیات کی تمثالوں (images) میں رچی بسی ہے، لیکن پھر بھی ان کی حدود و قیود سے آزاد ہے۔ وہ چیز جس کا اظہار شاعری کرتی ہے نہ تو دیوتاؤں اور دیویوں کے لفظی مرقع ہیں نہ مجرد تعینات و تعلقات کی منطقی صداقت۔ شاعری کی دنیا ان دونوں سے الگ تھلگ ہے۔ وہ ہے تو وہم و خیال کی دنیا، لیکن ایسی وہمی و خیالی دنیا ہی میں خالص جذبہ منہ سے بول سکتا ہے اور منہ سے بول کر بھرپور واقعیت حاصل کرسکتا ہے۔ کلام کا جادو اور ضمیات کا جادو، جو کبھی ذہنِ انسانی کے لیے ٹھوس حقائق تھے، اب واقعیت و موثریت کا جامہ اتار کر پھینک چکے ہیں۔ اب وہ ایک ہلکا پھلکا اور اجلا اثیر بن چکے ہیں جس میں روحِ انسانی بے روک ٹوک نقل و حرکت کرسکتی ہے۔ یہ آزادی اس لیے حاصل نہیں ہوئی کہ نفس نے کلام اور ضمیاتی تمثالوں کی حسی ہیئتوں کو بالائے طاق رکھ دیا ہے، بلکہ اس لیے کہ اب وہ ان دونوں کو اپنے آلات کے طور پر استعمال کرتا ہے اور جانتا ہے کہ وہ فی الحقیقت کیا ہیں، یعنی اس کے مکاشفۂ ذات کی صورتیں اور اس کی خودی کی تجلیاں۔

O

شاعرانہ تخئیل اور زبان

شاعری کی ابتدا نوع انسانی کی طفلی میں ہوئی لیکن ہجری دور کے تشکیلی فنون مثلاً سنگ تراشی یا چٹانوں کے اوپر نقاشی کے باقیات کی طرح اوائلی ادوار کی شاعری کے کوئی آثار آج تک دستیاب نہیں ہوئے۔ جس کا بدیہی سبب یہ ہے کہ ان ادوار میں فن تحریر ابھی ایجاد نہ ہوا تھا۔ بہر کیف نوع انسانی کی جو قدیم ترین تحریریں باقی ہیں ان میں سے اکثر و بیشتر کا اسلوب بیان شاعرانہ ہے، بالخصوص مہذب قوموں کا جتنا ابتدائی ادب آج تک محفوظ ہے وہ سارے کا سارا شاعری کی صورت میں ہے............صحیح معنوں میں تہذیب بھی شعورِ انسانی کی مسلسل توسیع کا نام ہے اس لیے شاعری تہذیب کی صحیح نشو و نما کا ایک زبردست آلہ ہے اور کچھ نہیں تو کم از کم اس کی ایک قیمتی ذخیرے یعنی زبان کی محافظ اور اس میں نت نئے اضافوں کی کفیل ہے۔

چوں کہ شاعری انسان کے بنیادی خیالات اور جذبات کو بیان کرتی ہے اور اس مقصد کے لیے ایسے الفاظ استعمال کرتی ہے یا الفاظ کو ایسے طریقوں سے استعمال کرتی ہے جو انسانی تجربے کے اصلی منبع سے قریب ترین ہوتے ہیں۔ اس لیے اس کی زبان نہ صرف فلسفہ، منطق اور سائنس کی زبان سے بلکہ نثری ادب کی زبان سے بھی مختلف ہوتی ہے۔ ہربرٹ ریڈ (Herbert Read) اس موضوع پر ذیل کی رائے ظاہر کرتا ہے:

> "............شعر اور نثر میں ایک مابہ الامتیاز وزن ہے، لیکن ایک طرح کا وزن نثر میں بھی ہوتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ نظم کا وزن باقاعدہ اور متواتر ہوتا ہے۔ نثر کا زیر و بم نحوی ہوتا ہے اور قواعد صرف و نحو کا تابع ہوتا ہے............نثر ایک فکری اسلوب ہے اس کا کام کسی صورت حال کی تصریح ہوتا ہے وہ یا تو ایسے افکار کو بیان کرتی ہے جو پہلے ہی سے

متعین اور واضح ہوں یا غیر متعین اور غیر واضح افکار کو تعین اور وضاحت بخشتی ہے۔ شاعری کا مقصد تصریح یا توضیح نہیں ہوتا.......... وزن کے علاوہ شعر کی دو اور خصوصیات ہیں، ان میں سے ایک اس میں اور نثر بلکہ تمام تشکیلی فنون میں مشترک ہے یعنی حسی تمثال۔ لیکن شاعری میں اور ان تشکیلی فنون میں تمثال کا ایک خاص کام ہوتا ہے وہ مقصود بالذات ہوتی ہے اور منطقی کلام پر محض ایک حاشیہ آرائی نہیں ہوتی۔ شاعرانہ تمثال کو ذہن براہ راست قبول کرتا ہے یعنی اس کا تجزیہ کیے بغیر۔ وہ بصیرت کا ایک لمحہ شعور کی ایک وجدانی توسیع، ایک کشفی عمل ہوتی ہے۔ اس کے لیے فہم ضروری نہیں ہوتا اور وہ فہم کے بغیر ذہن میں ورود کرتی ہے شعر کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ وہ ایک مکمل، خود مکتفی وحدت ہوتا ہے جو تمام و کمال ذہن میں وارد ہوتی ہے۔ یعنی اس کے اجزا گھل مل کر اور ایک نئی مرکب ہیئت اختیار کر کے شعور میں آتے ہیں، چناں چہ اصوات اور حرکات وسکنات کا وہ مرکب جو انسانی زبان کی ابتدائی صورت تھا اور جس سے تفریق اور ترکیب کے عمل کے ذریعہ زبان کی موجودہ صورت پیدا ہوئی، شاعری اس ابتدائی صورت کی تجدید ہے۔"

پال والیری کے الفاظ میں:

"..........شاعری کی ایک بڑی پہچان یہ ہے کہ اس کے الفاظ پڑھنے والے کے ذہن میں اپنے آپ کو رہ رہ کر دہراتے ہیں..........شاعرانہ کلام میں صورت اور معنی، ہیئت اور مضمون، صورت اور مفہوم، اشعار اور شاعرانہ کیفیت کے درمیان ایک توازن ہوتا ہے، ایک ہم آہنگی ہوتی ہے جو نثر میں نہیں پائی جاتی۔ علاوہ بریں ان چیزوں کی اہمیت، قدر و قیمت اور قوت میں بھی یکسانی ہوتی ہے۔ یہ خصوصیت بھی نثر کے قواعد کے منافی ہے کیوں کہ نثر کا تقاضا یہ ہوتا ہے کہ معنی کو الفاظ پر تفوق ہو.........."

شاعرانہ زبان کی ایک نمایاں خصوصیت جو اس کے تخئیلی زبان ہونے کا نتیجہ بھی ہے اور

نشان بھی، یہ ہے کہ وہ منطقی اور لغوی نقطۂ نگاہ سے جامع ضدین، مبہم اور ذو معنیین معلوم ہوتی ہے............یعنی وہ جو کچھ کہتی ہے وہ بظاہر جھوٹ معلوم ہوتا ہے لیکن دراصل سچ ہوتا ہے۔ بادی النظر میں شاعری کی زبان سوفسطائی، حجت بازی، بذلہ سنجی، طنز اور اسی قسم کی ذہنی مشقوں اور طبع آزمائیوں سے مشابہ ہوتی ہے لیکن ان طریقہ ہائے متکلم اور شاعری میں باریک فرق ہے کہ جہاں ان کا سروکار زیادہ تر الفاظ سے برائے الفاظ ہوتا ہے، شاعری کا مقصود الفاظ سے ماورا ہوتا ہے یعنی جہاں یہ طریقہ ہائے متکلم الفاظ سے محض کھیلنے کی خاطر کھیلتے ہیں۔ شاعری کے لیے الفاظ کا ایسے طریقے سے استعمال جس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ گویا وہ ان سے کھیل رہی ہے، ایک قسم کا متکلمانہ مجبوری ہوتا ہے کیوں کہ اس کے بغیر اس کے لیے اظہار مطلب کا اور کوئی وسیلہ ہی نہیں۔ ٹی ایس ایلیٹ کے نزدیک شعر گوئی بذات خود رسمی زبان میں ایک طرح کی رخنہ اندازی ہے۔ شاعر الفاظ کے مروج اور لغوی معنی کا تار و پود بکھیر کر معانی کے نئے نئے مجموعے نئے نئے خوشے، نئے نئے عقد بناتا ہے۔ اس کا کام ہی یہ ہے کہ الفاظ کے جوڑ توڑ سے نت نئے معانی پیدا کرتا رہے۔ یہ بات صرف منفرد تراکیب یا اشعار ہی پر نہیں بلکہ مکمل نظموں پر بھی صادق آتی ہے۔ اگر ہم کسی نظم کو ایک عقلی دعویٰ یا بیان سمجھ کر پرکھیں تو ہمیں ایسا معلوم ہوگا کہ اس میں تضاد ہے تناقص ہے، ابہام ہے اور اسی قسم کی اور باتیں ہیں جو نثری عبارت میں معیوب سمجھی جاتی ہیں، لیکن اگر شاعر کو اپنے تخئیلی تجربے کی وحدت کا آشکار کرنا مقصود ہو تو اس کے لیے تناقص، متضاد اور مبہم باتوں کا کہنا ناگزیر ہے۔ اس کا کام حقیقت کی سطحی تصویر پیش کرنا نہیں جس میں ایک قسم کی مصنوعی ہوتی ہے جو ہمارے فہم وارادے کی محدود ضرورتوں کی پیداوار ہوتی ہے، اس کا کام یہ ہے کہ اس مصنوعی وحدت کا طلسم توڑ کر اس کے پس پردہ جو حقیقی وحدت ہے اس کو بے نقاب کرے۔ ایسا کرنے کی خاطر اسے اپنی زبان میں وہ تناقص اور تضاد برقرار رکھنے پڑتے ہیں جو سطحی یکسانی اور حقیقی وحدت کے درمیان حائل ہوتے ہیں، لیکن وہ اس کی نظم کی ہیئتی اور معنوی وحدت میں مدغم ہو کر خود بخود حل ہو جاتے ہیں۔

○

(ہیئتی تنقید: پروفیسر محمد حسن ناشر: ہندوستانی زبانوں کا مرکز جواہر لال نہرو یونیورسٹی دہلی)

محمد علی صدیقی

شاعری کی زبان

ایک مدت سے یہ مسئلہ زیر بحث ہے کہ شاعری کی زبان کیا ہونی چاہیے؟ اس کے بارے میں کچھ عرض کرنے سے پہلے یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ سب سے پہلے یہ اعتراف کیا جائے کہ ان دونوں لسانیات اور فلسفۂ لسان کے شعبوں میں اس درجہ ہماہمی کا دور دورہ ہے اور یہ دونوں شعبے آثارِ قدیمہ، سائنس، فلسفہ اور نفسیات کے شعبوں سے اس قدر گتھے ہوئے ہیں کہ بنیادی سوال محض شعری زبان تک محدود نہیں کیا جاسکتا۔ اگر شعری زبان سے مراد کوئی ایسی مخصوص زبان ہے جو شاعرانہ جذبات کی ترجمانی کا فریضہ انجام دیتی ہے تو اس سوال کا جواب میری ناچیز رائے میں یہ ہوسکتا ہے کہ ایسی کسی زبان کا وجود نہیں ہے۔

شعری زبان کی تخلیق خالصتاً انفرادی معاملہ ہے۔ بعض شعرا دوسرے شعرا کی تخلیق کردہ زبان سے آگے بڑھنے کی سکت نہیں رکھتے اور بعض قدما پر کیا موقوف وہ اپنے لیے ہم عصر شعرا کی زبان کو بھی اس درجہ تنگ دامن پاتے ہیں کہ وہ اپنی تمثال سازی کی خلقی صلاحیتوں کو متشکل کرنے کے لیے تتلی کی مانند معانی و مفاہیم کے مخصوص پیکروں کے لیے 'رس' کشید کرتے ہیں اور اپنی شعری لغت اس طور پر ترتیب دیتے ہیں کہ لغت نویس الفاظ کے نئے اور تازہ در و بست سے (جو مخصوص تلازموں اور ذہنی حالتوں کی عکاسی کرتے ہیں) الفاظ کے معانی میں نئی تبدیلیاں ریکارڈ کرلیتے ہیں۔ خواہ وہ شعراء اور ادباء کی من مانی پر لاکھ تیوریاں چڑھائیں لیکن شعری زبان کا ارتقا ان تیوریوں سے کہاں رکتا ہے بلکہ روایت پسندوں کے ماتھے پر جس قدر تیوریاں چڑھیں۔ اور وہ جس قدر ناخوش ہوں آپ اس یقین کے ساتھ شکریہ بجالائیں کہ ہماری زبان میں کچھ ناگزیر اضافے ہورہے ہیں جن کے نتیجے میں ہمارا ذہن، وسیع تر ہورہا ہے۔

جو زبان جس قدر زیادہ محدود ہوگی، وہ علم کے خزانہ سے اُسی قدر تہی دامن بھی ہوگی اس

لیے جس طرح سائنسی زبان سائنسی علوم کی غایت بعینہٖ ادبی زبان انسانی ذہن اور احساس کے مابین کشاکش کی عکاسی کرتی ہے۔ سائنسی زبان پر انتہائی چاق و چوبند اور ریاضیاتی پیکر ہی سجتا ہے لیکن اگر اس خواہش کو ادب میں بروئے کار لایا گیا تو پھر سائنس اور سائنسی زبان تخلیق کرنے والوں کی زندگی میں رہ کیا جائے گا؟ حیرت کی بات ہے کہ جو حضرات ایک ہی لفظ کے 'باطنی' و 'ظاہری' معانی کو درس خیال کرتے ہیں وہ زبان کے 'باطن' و 'ظاہر' کے بارے میں کس لیے خاموش رہتے ہیں؟ ادبی و شعری زبان— عوامی سطح پر بھی ایک ایسا 'ظاہر' ہے جو باطنی ضروریات سے پھوٹتا ہے اور قابلِ صد سپاس ہے۔ یہ بات کہ ابھی تک انسانوں نے کسی ایسی ریاضیاتی زبان میں اپنی محبتوں، آرزوؤں اور وسوسوں کو اظہار دینا شروع نہیں کیا ہے۔ انسان مشینی وجود Robot نہیں ہے اور اس لیے اس کی ادبی کاوشوں میں جو شئے سب سے زیادہ لائقِ تحسین ہے وہ یہی ہے کہ وہ 'مشینی زبان' کو انسان کی فطری زبان کا بدل سمجھنے کی بجائے اُسے مشینوں کی ضرورت سمجھتی ہے۔ اس لیے وہ ساری زبان جواب تک 'ادبی' ہے انسانی ضرورت ہے۔ ناگزیر ضرورت ہے۔

شعری زبان مخصوص ذہنی حالتوں کی ترجمانی کے کام آتی ہے۔ دنیا کے اہم شعرا نے زبان کو اس طرح برتنے کی کوشش کی ہے کہ ان کی شاعری میں مستعمل ہر لفظ عام لغت کے مشترکہ تہذیبی سرمائے کا حصہ رہتے ہوئے بھی تخلیق کار کی منفرد سوچ اور طرزِ ادا کی وجہ سے اس حد تک ذاتی ہو جاتا ہے کہ اگر قاری اُس لفظ کی جگہ کوئی دوسرا لفظ استعمال کرنا چاہے تو نہ صرف شاعر کا فکری تسلسل بلکہ اس کی انفرادیت مجروح ہو سکتی ہے۔ آپ ایک لفظ 'شام' ہی کی مثال لیجیے۔ یہ ایک لفظ مختلف شعرا کے یہاں اس قدر مختلف معنوں اور پرتو میں استعمال ہوا ہے کہ نہ صرف اس ایک لفظ کے ساتھ ہر فرد کا معاملہ جدا جدا ہو سکتا ہے بلکہ ہر نسل کے ساتھ بھی یہی عمل دہرایا جا سکتا ہے اس لیے ہر وہ لغت جو الفاظ کے تاریخی سفر کو مرحلہ وار 'ریکارڈ' کرتی ہے صرف ایسی لغت بن کر رہ جاتی ہے جن کی حدود، بڑی حد تک اُس کے مدیروں کی فہم اور رسائی کی حدود بن کر رہ جاتی ہیں یعنی مبسوط سے مبسوط لغت بڑی حد تک نثر فہمی کے لیے لازمی اور ضروری آلہ بن سکتی ہے لیکن شعری زبان بسا اوقات پہلے سے نامانوس اور نامعلوم تلازموں پر احساسِ تحیر سے عبارت ہے۔ غالبًا یہی وجہ ہے کہ سخن فہمی میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ شاید ہر لغت علمی و سائنسی مفاہیم کی صراحت ہی کے لیے وجود میں آتی ہے اور یہ ہماری مجبوری ہے کہ ہم لغتوں کی

مدد سے شعری مفاہیم تک رسائی چاہتے ہیں یا پھر اپنے بزرگوں کے تتبع میں تاہنوز اُسی ڈگر پہ گامزن ہیں حالانکہ شاعری کی تفہیم کی حد تک، ہر قاری کی اپنی ایک مخصوص حسی لغت ہوتی ہے اور اس میں اُن بہت سی ان کہی باتوں کی طرف اشاروں کے مفاہیم بھی شامل رہتے ہیں جن کی تفہیم عام لغت کی ذمہ داری نہیں ہے۔ شعری زبان کا تعلق جس قدر شاعر کے مخصوص زاویۂ نگاہ اور تمثال سازی کی قوت اور ندرت سے ہوتا ہے اُسی قدر قاری کی قوتِ رسائی اور تلازمہ فہمی سے بھی ہوتا ہے۔

مثلاً آپ غالب کے مندرجہ ذیل شعر پر غور فرمائیے:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

اس شعر کے بعض الفاظ کے معروف معانی کی مدد سے صرف ایک سطح پر شعرفہمی دشوار کام نہیں لیکن بدلتے ہوئے حالات میں بدلتے ہوئے مفہوم کی وجہ سے (اور یہی شعری زبان کی علیحدگی کا جواز ہے) معانی کی سطحیں اور پرتیں بدلتی رہتی ہیں۔ غالبؔ نے جو کچھ سوچا تھا اور کہا تھا وہ ایک طرف رہا، میں اور آپ بحثیت قارئین اور ہمارے بعد آنے والے اس شعر سے نہ جانے کیا کیا مطالب اخذ کریں گے اور اس طرح اب یہ شعر خود غالبؔ کے عطا کردہ مفہوم سے بھی آزاد ہوگیا ہے۔ شعری زبان کا ایک وصف یہ بھی ہے کہ وہ اپنی لغت میں نہ صرف ہمہ اقسام کی تبدیلیوں کی اجازت دیتی ہے، بلکہ تبدیلیوں ہی کو حیاتِ شاعری سمجھتی ہے۔ اس طرح تبدیلیوں کی فہم اور ان کے لیے گرم جوشی کا مظاہرہ کرنے والے حضرات ہی سخن فہمی کا دعویٰ کرسکتے ہیں۔

ایک ایسے دور میں جب بعض ناقدین یہ اعلان کرنے میں یہ بھی عار نہیں سمجھتے کہ شعری زبان غیر عقلی اور غیر منطقی طرزِ اظہار کی ترجمانی کرتی ہے۔ ان حضرات کے ایک قائد کلینتھ بروکس نے یہی موقف اختیار کیا ہے۔ اس سے پیشتر وٹ گن اسٹائن نے بھی اسی قسم کا فرمان جاری کیا تھا اور بعد میں اپنی غلطی پر تائب ہوگئے تھے لیکن ابھی تک شعری اور ادبی زبان کو 'کرپٹالوجی' (Cryptology) بنانے پر اصرار کرنے والے موجود ہیں اور بعض امریکی دانش گاہوں میں 'نقطۂ نظر، لائحہ عمل اور کومٹ منٹ' جیسی فرسودہ رجحانات کے خلاف تحقیقات پر اس قدر سرمایہ صرف کیا جارہا ہے کہ اگر یہ ادارے حیرت، استعجاب اور تازگی کے نام پر 'نامانوس' لیکن

بہر طور پر منطقی زبان کے لیے بھی کچھ گوشۂ رعایت نکال لیتے اور غیر عقلی شاعری پر اصرار نہ کرتے تو ہم اُن کے بارے میں کچھ عرصہ مزید غیر آگاہ رہ سکتے تھے لیکن مغربی ادارے ترقی پذیر ممالک میں انسان دوستی، حقیقت پسندی اور معاشی ترقی کے روز افزوں 'سیل بلا' پر بند باندھنے میں دیر کیوں لگائیں؟ اس لیے کومٹ منٹ اور ابلاغ کے مخالفین کا اضطراب اور ہماری جانب سے اُن کے اضطراب پر گرفت لازم و ملزوم بن کر رہ گئے ہیں۔

آخر ہم اس حقیقت کا اظہار کیوں نہ کریں کہ ہمارا جملہ شعری سرمایہ منطقی طور پر درست اور لسانی ڈھانچوں کے اصولوں کے مطابق قابلِ ادراک معروضی تلازموں سے عبارت ہے اور اس میں زبان کے محاسن و معائب کے بارے میں یونانی، عربی، اور فارسی ہائے نظامِ بلاغت سے انحراف کی بجائے اخذ و اکتساب کا رشتہ کارفرما نظر آتا ہے۔

جب میر کہتے ہیں کہ:

کن نیندوں سو رہی ہے تو اے چشمِ گریہ ناک
مژگاں تو کھول شہر کو سیلاب لے گیا

تو اس شعر میں 'چشمِ گریہ ناک'، 'مژگاں'، 'شہر' اور 'سیلاب' کے اشارے ایک ایسی حقیقت کی گرہ کشائی میں مصروف نظر آتے ہیں جس کی انشراح کے لیے مورخ، موسیقار اور مصور کے کاموں سے مقابلہ مقصود نہیں ہے۔ یہ شعر شاعری کے منصب اور انفرادیت کا جیتا جاگتا ثبوت ہے۔ زبان کی جدت کا معاملہ ہو یا ہم عصری حسیت کا، اس شعر کی زبان، لغت اور شعری تفہیم کے حساب سے جدا جدا ہے اور مختلف طبائع پر جدا جدا اثر انداز ہوتی ہے۔ آپ اس زبان کی بجائے ریاضیاتی زبان استعمال کریں تو یہ بات اس شعر کی تفہیم پر کند چھری پھیرنے کے مترادف ہوگی—— اور طرفہ تماشہ یہ ہے کہ ترقی پسندوں پر ادب اور پروپیگنڈہ میں خطِ امتیاز نہ کھینچنے اور فرد کی آزادی سے سروکار نہ رکھنے کے الزامات لگائے جاتے ہیں جب کہ ترقی پسندوں کے حریف 'سائنسی زبان' اور 'اسٹرکچرل ازم' کے نام پر میکانکی زبان اور اندازِ نظر تھوپنے کی کوششیں کر رہے ہیں کیا ایسی صورت میں انسانی وجود اور اس کی حریت فکر برقرار رکھی جا سکتی ہے،

اگر میر کے مندرجہ بالا شعر کو ایک ہم عصر شاعر کی زبان میں اس طرح ادا کیا جائے کہ

''پتھر، لہو، دنیا، آنکھ، موت، پانی، بستگی، خون۔''

تو ہم مندرجہ بالا الفاظ کے مجموعہ کو ایک امریکی ماہرِ کرپٹالوجی ڈیوڈ کان (David Kahn)

کی تصنیف 'کوڈشکن' (The Code Breakers) کا منشا بھی قرار نہ دے پائیں گے۔ چونکہ الفاظ بہر طور موجود ہیں اور ریاضیاتی علامتیں نہیں ہیں۔ اگر مندرجہ بالا الفاظ شعری اظہار ہیں تو ہم انھیں زیادہ سے زیادہ ایک 'بے ربط ٹیلی گرام' کا نام دے سکتے ہیں کہ اے اہالیانِ دہلی (یا کوئی اور شہر) سیلاب آرہا ہے، تم آنکھیں کیوں نہیں کھولتے۔ بستی میں ہر جگہ پانی ہے، خون ہے اور تم ہو کہ آنکھیں بند کیے پتھر بنے ہوئے ہو۔"

لطف کی بات ہوگی اگر میر کے اس بڑے شعر کو 'ٹیلی گرام' بنانے کا کام فلسفۂ لسان کے ایک ایسا پیرو کار انجام دینا چاہے جو ہماری قلمرو ئے زبان سے مابعدالطبیعیاتی اظہار کو جلاوطن کرنا چاہتے ہیں۔ شاید وہ سمجھتے ہیں کہ اب سائنس یا سائنسی طرزِ فکر بذاتِ خود کوئی اضافی مسئلہ بن کر رہ گیا ہے۔ اگر یہ خیال کلینتھ بروکس کے تتبع میں اس غرض سے کیا جاتا کہ شعری زبان اسی صورت میں شعری ہوسکتی ہے جب وہ غیر منطقی اور غیر حقیقت پسندانہ تمثال سازی سے عبارت ہو تو ہم یہ سمجھ سکتے تھے کہ شاید 'غیر منطقی' زبان سے مراد صرف ونحو سے گلوخلاصی کے علاوہ اور کچھ نہیں ہے۔ لیکن افسوس کہ بعض 'سیانوں' سے محض تفنن طبع کے طور پر حقیقت پسندی کے خلاف زبردست بند باندھنے کی کوشش کی تھی۔ وہ سمجھتے تھے کہ میر، غالب، اقبال اور فیض کی شاعری 'ثنویت زدہ' ہے۔ کیا فرانسیسی فلسفی ڈیکارٹ پر جھنجھلاہٹ نکالنے کا یہی طریقہ ہے، یہ حضرات جو کچھ کررہے ہیں وہ انتہائی بے معنیٰ ہے، محض علم لفظیات (Semantics) ہے —— ان حضرات کے ذہنوں میں 'ثنویت' کی ایک غلط تشریح اس درجہ راسخ ہو چلی ہے کہ وہ خود کو 'وجودی' اور 'سائنسیا' کہلاتے ہوئے بھی اپنی فکر کی ثنویت کا اقرار نہیں کر پاتے۔ کیا روایت سے بیزاری کے رویہ میں 'ثنویت' شامل نہیں ہے تو پھر یہ کس زبان کو روایتی اور فرسودہ قرار دے کر اس کی توڑ پھوڑ میں مصروف ہیں؟ کیا روایتی زبان میں انقلابی افکار ممکن نہیں اور کیا انقلابی حضرات کے لیے 'روایتی' فکر کا پرچارک ہونا ناممکن ہے؟ آخر سارا زور زبان پر کیوں ہے؟ عمل پر کیوں نہیں؟ کیا زبان سماجی انقلاب کی راہ میں حائل ہوسکتی ہے؟ پھر آخر اردو زبان میں وہ کیا خاص بات ہے جو سائنسی وکلاء پر گراں گزرتی ہے؟ کیا روسی زبان زیرِ روس کے زمانہ سے کوئی الگ زبان ہے۔ کیا پشکن لیرمونتوف، مایاکوفسکی اور ایتوشنکو کی زبان میں نوعی فرق واقع ہوا ہے؟

شاعری کی زبان کے بارے میں کچھ لکھتے وقت علم کی ہمہ جہت ترقی —— اور خود انسانی زندگی کے تقاضوں کو ملحوظ خاطر رکھنا ضروری ہے۔ اگر علم کی ہمہ جہت ترقی کا اعتراف علمی ترقی

کے ساتھ ہم قدمی نہیں تو یہ کم از کم اختلال تنفس کی صورتِ حال سے دوچار کر دیتا ہے۔اس لیے اب تنقید کی ذمہ داریاں پہلے سے کہیں زیادہ ہیں۔ وہ یوں کہ علم کے دائرہ میں حیرت انگیز اضافہ کی وجہ سے بہت سی بزعم خود درست سچائیاں تجزیہ کی کسوٹی پر خلطِ مبحث کا شکار ہو جاتی ہیں۔
دنیا کے لیے قانون سازی کا دم بھرنے والا شاعر اگر صرف اپنے مافی الضمیر ادا کرنے کا دعویٰ بھی کرتا ہے تو یہ سیدھا سادا کام بھی 'خارج' میں ہونے والی تبدیلیوں پر نظر ڈالے بغیر نہیں کیا جا سکتا۔

شعری زبان کیا ہونی چاہیے؟ ہم عصری صداقت اور فن کارانہ ملاپ سے پیدا ہونے والی زبان جو بظاہر مختلف اور نامانوس ہو سکتی ہے۔ یہ گہری بصیرت اور تخلیقی قوت کے سہارے ایک فرد کے تجربے سے اپنا آغاز کرتی ہے اور اُسے پوری نسل کا لہجہ اور شناخت بنا ڈالتی ہے۔

(1976)

O

(نشانات: محمد علی صدیقی، اشاعت: مارچ 1981؛ ناشر: ادارۂ عصرِ نو، 42، ہمایوں کالونی کراچی 18)

زبان اور حقیقت

زبان اور حقیقت ہستی کے ربط و تعلق کے تجزیے سے قبل مناسب ہے کہ زبان کی فطرت و ماہیت کو پیش نظر رکھا جائے۔

زبان اجتماعی بھی ہوتی ہے اور ذاتی بھی۔ کوئی زبان خلا میں پیدا نہیں ہوتی۔ ہر زبان بہرحال کچھ لوگوں کی زبان ہوتی ہے اور ہم زبان ہی سے ارتقائی منزلیں طے کرتے ہیں۔ زبان میں انسانی عناصر بہر قیمت موجود ہوتے ہیں۔ خواہ اسے متنوع تحریری سطحوں پر کیوں نہ استعمال کیا جائے۔ اس لیے کہ زبان کسی نہ کسی سے مخاطبت کا پہلو رکھتی ہے خواہ خود کلامی ہی کیوں نہ ہو۔ زبان کا پہلا کام ترسیل ہے۔

زبان میں انسانی یا وجودی عناصر ہمیشہ موجود رہتے ہیں۔ کبھی نسبتاً واضح سطح پر اور کبھی اس کے برعکس۔ کتاب میں چھپا ہوا ریاضی کا مندرجہ ذیل فارمولا:

$$(a+b)^2=a^2+2ab+b^2$$

بھی زبان یا الفاظ ہی کے پیرہن میں ملبوس ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اس میں انسانی عنصر بہ ظاہر تقریباً معدوم ہو گئے ہیں اور بڑی حد تک یہ زبان غیر شخصی ہو گئی ہے۔ لیکن یہ بھی ایک امر مسلمہ ہے کہ کوئی بھی زبان بالکل ہی غیر شخصی نہیں ہو سکتی اس لے کہ کوئی بھی زبان صرف کسی ایک فرد کی زبان بھی نہیں ہوتی، بلکہ افراد کی ہوتی ہے۔ اس اعتبار سے مندرجہ بالا فارمولا بھی کسی نہ کسی سطح پر انسانی عنصر رکھتا ہے کہ اس کی مخاطبت بھی کسی نہ کسی سے تو ہے ہی۔

انسان ہی کی طرح زبان بھی مجموعۂ اضداد ہوتی ہے۔ یہ ترسیل کی قدرت بھی رکھتی ہے اور اخفا کی صلاحیت بھی۔ یہ معنویت کا اظہار بھی کر سکتی ہے اور مفہوم کو مستور بھی۔ یہ دھوکا دینے کی بھرپور صلاحیت رکھتی ہے۔ بنابریں زبان کی سالمیت کی پرکھ کے لیے کسی معیار و میزان کا

تعین بے حد مشکل ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہی معیار و میزان مقرر کیا جاسکتا ہے کہ زبان پوشیدہ اور پنہاں حقیقتوں کا انعکاس و اظہار کرے۔

زبان کو خیالات کی تجسیم اور تصور اور حقیت کو ہم معنی سمجھنے کی روایت بے حد پرانی ہے۔ ہیگل نے اس نقطۂ نظر کو بہت منظم طریقے پر پیش کیا ہے۔ وہ کہتا ہے:

The real is the rational

لیکن کرکے گارڈ نے اس سے اختلاف کرتے ہوئے واضح طور پر کہا کہ 'وجود' اور 'تصور' یا 'حقیقت' اور 'خیال' مترادف دنیا نہیں ہے۔ کرکے گارڈ خصوصیت کے ساتھ مجرد تصور کے متعلق یہ رائے رکھتا ہے۔ ورنہ اس حقیقت کی تردید مشکل ہے کہ شاید زبان کے بغیر کسی بھی قسم کا تصور ممکن نہیں کیونکہ تصور کو گویائی زبان ہی سے ملتی ہے۔

انسانی جذبہ و احساس اور غور و فکر کا اظہار زبان کے ذریعہ ہوتا ہے۔ مختلف عارفوں، شاعروں اور مفکروں نے خموشی کی تبلیغ و تحسین کی ہے:

آسیب زدہ شور ہے لفظوں کے کھنڈر میں
چپ رہنا بھی کیا میرے مقدر میں نہیں تھا

لیکن خموشی کی یہ منزل بھی اظہار و گفتار کی انتہا پر آتی ہے، یعنی جب الفاظ اور زبان کا عمل مکمل ہو جاتا ہے تب خموشی ذریعہ اظہار بنتی ہے اور پھر خموشی بھی الفاظ اور زبان کی طرف مراجعت کرتی ہے، اس لیے کہ ہر تصور، ہر سوچ، ہر فکر زبان کی محتاج ہوتی ہے۔ زبان ہی کے ذریعہ خیالات دوسروں تک رسائی حاصل کرتے ہیں۔ انھیں عوامی حیثیت حاصل ہوتی ہے جو اس کائنات میں انسانی وجود کے لیے ناگزیر ہے۔ اس لیے زبان کی سلیت کی پرکھ کا مسئلہ بے حد مشکل ہے۔

تجزیہ نگار عام طور پر زبان کی داخلی ساخت یا منطقی نحویات پر اپنی توجہ مرکوز کرتے ہیں۔ اظہار و بیان کی معنویت کس طرح روشن ہوتی ہے؟ دنیاوی اور سماجی ربط و تعلق میں زبان کی اشاراتی اور معنوی حیثیت کیا ہے؟ ایک تجزیہ نگار کے لیے زبان کی یہ خصوصیات بنیادی اہمیت رکھتی ہیں۔

اس کے برعکس وجودی مفکرین انسان کے وجودی تناظر میں زبان کو اہمیت دیتے ہیں، ان کے نزدیک مکالمہ، گفتگو اور بول چال ہی کی زبان کو مکمل انسانی تناظر کی حیثیت حاصل ہے۔

آواز کا لہجہ، اشارہ اور چہرے کے اُتار چڑھاؤ وغیرہ ہی کو وجودیوں کے یہاں زبان کی مکمل اور سچی حقیقت سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ تجزیہ نگاروں کے نقطۂ نظر سے یہ خصوصیتیں بے معنی ہیں، لیکن وجودیوں کے مطابق یہی خصوصیات زندہ اور حقیقی ہیں۔ چنانچہ جب گفتگو تحریر و طباعت میں ڈھل جاتی ہے تو زبان بڑی حد تک اپنی فطری اور حقیقی خصوصیات سے محروم ہو جاتی ہے۔

وجودی مفکرین زبان کے وجودی تجزیے ہی کے قایل ہیں۔ زبان کی منطقی نحویات سے انھیں دلچسپی نہیں۔ وہ زبان کے وجودی واسطے کو اہمیت دیتے ہیں کہ اسی رابطے سے زبان میں قوت گویائی پیدا ہوتی ہے اور یہ قوت گویائی وجودی تجربات کے اظہار کا ذریعہ ہے، لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا کوئی زبان ایسی بھی ہے جو وجودی تناظر سے یکسر عاری ہو؟

دوسری طرف یہ بھی ایک امر مسلمہ ہے کہ حقیقت زندگی کا مکمل ادراک و عرفان ممکن ہی نہیں۔ زندگی کے سارے ہنگامے جزوی ادراک و عرفان پر مبنی ہیں۔ لفظوں کے ذریعے اس جزوی عرفان حقیقت کا بھی مکمل اظہار ناممکن ہے۔ اس لیے کہ الفاظ مادی و غیر تجریدی ہوتے ہیں اور احساس وادراک غیر مادی اور تجریدی ہوتے ہیں۔ غیر مادی اور مجرد احساس و جذبات کی مکمل عکاسی مادی اور غیر تجریدی ذریعہ اظہار کے بس کی بات نہیں ہے۔

وجودی فلسفیوں کے مطابق 'وجود' جیسا کہ اپنے آپ میں ہے، اس کو مدرکات وتصورات کے ذریعہ نہیں سمجھا جاسکتا اس لیے کہ وجود مدرکات وتصورات (percepts & concepts) سے پرے ہے۔ عام طور پر انسان اشیا کو مدرکات وتصورات ہی کی اصطلاح میں دیکھتا ہے، یعنی انسان سی چیز کی آواز، رنگ، مزہ سختی، ہیئت اور مہک وغیرہ تک ہی محدود رہتا ہے، اور انھیں اصطلاحوں میں اس کی حقیقت کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے یا پھر معروض کو کسی مشترک تصور کے دائرے میں لاکر اس کی آگہی حاصل کرنا چاہتا ہے۔ مثلاً جب انسان کسی میز کو دیکھتا ہے تو اس کے رنگ یا ساخت کو دیکھتا ہے اور اس کے لمس کو محسوس کرنے کی کوشش کرتا ہے یا پھر اس کو ایک چیز کی شکل میں دیکھتا ہے ایسے موقع پر انسان کا واسطہ تعداد یا مقدار سے ہوتا ہے لیکن وجود جیسا کہ اپنے آپ میں ہے اس کو ان اصطلاحات یا طریقۂ کار سے نہیں سمجھا جاسکتا ہے۔ وجود ان تمام ذہنی سانچوں اور خاکوں سے الگ ہوتا ہے۔ سارتر کے ناول Nausea کے ہیرو Antoin Roquentin کو جب وجود کا دیدار و عرفان ہوتا ہے تو وہ محسوس کرتا ہے کہ پہلے وہ چیزوں کو جس طرح دیکھتا تھا اس سے یہ دیکھنا بالکل الگ ہے اور یہ کہ لفظوں میں اس کا اظہار مشکل ہے،

کیوں کہ الفاظ تو مدرکات وتصورات سے وابستہ ہوتے ہیں، اس لیے جو مدرکات وتصورات سے پرے ہے اس کو لفظوں میں بیان نہیں کیا جاسکتا۔ وجود عام طور پر اپنے آپ کو پوشیدہ رکھتا ہے حالاں کہ وجود ہر جگہ ہے۔ یہاں، وہاں، ہمارے اردگرد، ہمرے اندر، ہم خود۔ وجود ہی وجود ہے، وجود کے ذکر کے بغیر ایک لفظ کا اظہار بھی ممکن نہیں۔

وہ کہتا ہے:

> And then, all of a sudden, there it was, as clear as day: existence had suddenly unveiled itself. It had lost its harmless appearance as an abstract category: it was the very stuff of things, that root was steeped in existence. Or rather the root, the park gates, the bench, the sparse grass on the lawn, all that had vanished: the diversity of things, their individuality. was only an appearance a veneer. This veneer had method, leaving soft, monstrous masses, in disorder-naked, with a frightening, obscene nakedness.

اس طرح سارتر کے مطابق حقیقت اور الفاظ میں کوئی تعلق نہیں رہتا۔ الفاظ حقیقت سے بالکل ہی الگ شئے ہیں۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ وجود جیسا کہ اپنے آپ میں ہے اس کو الفاظ میں پیش ہی نہیں کیا جاسکتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ الفاظ اور وجود کا تعلق آلے یا ذریعہ (instrument) کا ہے۔ الفاظ حقیقت کی تصویر نہیں ہیں۔ جیسا کہ وٹگنسٹائن (Wittgenstine) نے اپنے Tractatous logico - philosophies میں کہا ہے۔ وٹگنسٹائن کا نظریہ یہ ہے کہ الفاظ اور حقیقت کے درمیان منطقی ربط وتعلق ہوتا ہے۔ الفاظ حقیقت کی تصویریں ہیں، حقیقت کی نمائندگی کرتے ہیں:

> The Proposition is a Picture of Reality, It shows how things stand if it true.

تصور حقیقت کی تجسیم ہے:

The Picture is the Model of Reality

تصویر جس شئے کی نمائندگی کرتی ہے وہی اس کی معنویت ہے لیکن سارتر کے مطابق الفاظ اور حقیقت کے درمیان کوئی رشتہ نہیں ہے۔ لفظ صرف ایک ذریعہ یا علامت ہے جس سے حقیقت کی طرف اشارہ کیا جاتا ہے۔ دراصل حقیقت ناقابل تشریح و بیان ہے۔ اس کا

اظہار لفظوں میں کیا ہی نہیں جاسکتا ہے۔ وجود کے عرفان و دیدار کے ساتھ ہی انسان سکتے کا شکار ہوجاتا ہے۔ وہ گونگا ہوجاتا ہے۔ وہاں خموشی کے علاوہ کوئی چارہ نہیں اور خموشی کا اظہار بھی ضروری ہوتا ہے۔ اس لیے انسان الفاظ اور زبان کا سہارا لیتا ہے۔ لفظ صرف علامت یا غیر تسلی بخش ذریعہ اظہار ہے۔

ہائیڈگر کے نزدیک بھی حقیقت ایک راز ہے۔ مدرکات وتصورات کے ذریعہ اس کی آگہی نہیں ہوسکتی۔ راز کو سمجھنے کی جتنی کوشش کی جاتی ہے وہ اتنا ہی پراسرار ہوجاتا ہے۔ الفاظ اور تصورات کے ذریعے اس کا تجزیہ مشکل ہے۔ ہائیڈگر کہتا ہے:

> We never get to know a mystery by unveiling or analysing it; we only get to know it carefully guarding the mystery as mystery.

چونکہ حقیقت راز ہے اور ایسا راز ہے جس کو عقل کی سطح پر نہیں سمجھا جاسکتا ہے۔ اس لیے اس کو لفظوں کے ذریعہ گرفت میں بھی نہیں لایا جاسکتا۔ ہائیڈگر کہتا ہے جو سچا فلسفی اور شاعر ہوتا ہے وہ خارجی وجود کی دنیا سے پرے ہوجاتا ہے اور داخلی یا حقیقی وجود کے ساتھ منسلک ہوجاتا ہے اور تشکر اور جذبۂ احسان مندی کے ساتھ حقیقی وجود کی بے آواز صدا کو سنتا ہے۔ وہ بے آواز صدا ہی Logus یا لفظ یا اولین آواز ہے۔ اس لفظ یا آواز سے جو زبان نکلتی ہے وہی سچی زبان ہے۔ ہائیڈگر کے لفظوں میں:

> Only when the language of historical man is born of the word does it being true.

سچائی فلسفی وجود کی صداقت کو بہت محتاط اسلوب و زبان میں پیش کرتا ہے۔ چونکہ وجودی صداقت کو مکمل طور پر پیش کیا ہی نہیں جاسکتا۔ کیونکہ وجود پراسرار ہے اور ناقابل بیان وتشریح... اس لیے وہ غیر تسلی بخش طریقے ہی پر کچھ کہہ سکتا ہے۔ شاعر وجود کی صداقت کو شاعرانہ اسلوب میں کہنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ وجود کو موضوعی اور شخصی شکل دے دیتا ہے اور جذباتی اور پرجوش زبان کا استعمال کرتا ہے۔ ہائیڈگر کہتا ہے کہ سچا شاعر وہ ہے جو پاکیزہ جذبات یا مقدس حقیقت کا اظہار کرتا ہے:

> The true poet names what is holy.

یعنی ہائیڈگر کے مطابق وجود کے اسرار کو کسی حد تک شاعرانہ اسلوب ہی میں پیش کرنا ممکن ہے کیونکہ وجود صرف صداقت نہیں ہے بلکہ وہ 'حسن' اور 'خیر' بھی ہے۔ اس لیے وجود کی ترجمانی

کے لیے ایسے ذریعۂ اظہار کی ضرورت ہے جس میں جذباتی اثر ہو اور جو دوسروں کے جذبات کو بیدار کر سکتا ہو۔ ہائیڈگر کے نزدیک وجود کے تجربے میں ارفع واعلیٰ شئے امن اور مسرت ہے۔

(The Joyous has its being in the serene)

اور شاعر اور فنکار امن اور مسرت کے تجربے کو فن کے ذریعہ پیش کرتا ہے:

(The Joy of serenity is harmonised into Poetry by poet.)

ہائیڈگر کا نظریہ یہ ہے کہ وجود کا عرفان وادراک داخلیت ہی کے ذریعے ممکن ہے وجود کے تجربے کے اظہار کے لیے بھی تجریدی، منطقی اور فلسفیانہ اسلوب کے مقابلے میں شاعرانہ اور فنکارانہ ذریعہ اظہار ہی زیادہ موزوں ہے اس لیے کہ حقیقت راز ہے اور راز کی تفہیم کے لیے جذباتی رویہ ہی زیادہ مناسب ہے۔ منطقی زبان بالکل ہی تجریدی ہوتی ہے اس میں وجود کی حرارت وحرکت نہیں ہوتی۔ وجود کی دھڑکن اور حرارت کا اظہار شاعری ہی میں ہوسکتا ہے اس لیے کہ شاعری کی زبان پر جوش اور جذباتی ہوتی ہے۔

وجودیت پسند نظریاتی طور پر تجریدی اسلوب کے خلاف ہیں۔ تجریدی زبان یا اسلوب صرف خیال یا تصور کا اظہار کر سکتا ہے۔ احساس اور قوت ارادی کا اظہار اس کے بس میں نہیں ہے۔ جو وجود کا ناگزیر اور اہم حصہ ہے۔ تجریدی زبان پورے طور پر وجود کے اظہار سے قاصر ہے۔ یہ سطحی زبان ہوتی ہے۔ جو غیر شخصی اور معروضی رویہ رکھتی ہے۔ وجودی صورت حال مکمل طور پر ذاتی اور شخصی ہوتی ہے جس میں تصور، احساس اور قوت ارادی سب ایک ساتھ شامل ہوتے ہیں۔ ہائیڈگر کے قول کے مطابق عرفان وجود کے ساتھ فرد کی دنیا ہی بدل جاتی ہے۔ اس کا نقطۂ نظر اور نظریۂ حیات ہی بدل جاتا ہے۔ اس حالت میں جو شئے غیر شخصی اور غیر معروضی معلوم ہوتی ہے وہ شخصی اور موضوعی ہو جاتی ہے۔ تب مادہ میں بھی روح نظر آنے لگتی ہے۔ تب دھرتی ماں دھرتی نہیں رہ جاتی، ماں بن جاتی ہے۔ اس طرح کی شخصی اور موضوعی حالت کی آئینہ داری تجریدی زبان واسلوب میں نہیں ہوسکتی یعنی منطق اور فلسفہ کی زبان اس حالت وکیفیت کی آئینہ داری سے قاصر ہے۔ بلکہ اس حالت کی آئینہ داری کے لیے شاعرانہ زبان واسلوب ہی زیادہ بہتر طور پر کام آتا ہے کہ اس میں شخصی اور موضوعی لب ولہجہ پیدا ہو جاتا ہے۔

وجودی مفکرین کا یہ نظریہ ہے کہ وجود کوئی تجریدی تصور نہیں بلکہ وہ ایک کنکریٹ حقیقت ہے جو صداقت، حسن، اور خیر کا مجموعہ ہے۔ اس محسوس وجود کو محسوس اور کنکریٹ ذریعہ اظہار مثلاً

ناول، افسانہ، ڈراما اور شاعری وغیرہ کے ذریعہ ہی پیش کیا جا سکتا ہے۔ کنکریٹ وجود کا اظہار کنکریٹ زبان ہی میں ممکن ہے، تجریدی اور فلسفیانہ زبان صرف تصور کی آئینہ داری کرتی ہے۔ احساس اور قوت ارادی اس کے دائرہ عمل سے خارج ہے۔ تجریدی زبان وجودی حالت کی تصویر کشی نہیں کر سکتی۔ اس کے برعکس ناول، افسانہ، ڈراما اور شاعری کے ذریعہ حقیقت وجود کی عکاسی ممکن ہے۔ محسوس زندہ وجودی حالت میں احساس، تصور اور قوت ارادی سب ایک ساتھ کارفرما ہوتے ہیں اور بخوبی اظہار کر سکتے ہیں تصور یا اصول کا اپنا کوئی وجود نہیں ہوتا۔

دوسری بات یہ ہے کہ محسوس ذریعہ اظہار سننے والوں اور پڑھنے والوں کی آگہی کو بیدار کرتا ہے۔ ناول، افسانہ، ڈراما اور شاعری کے ذریعے وجودی حالت اچانک منور اور روشن ہو جاتی ہے، جیسے اندھیرے میں بجلی سی چمک جائے۔ موضوعی وجود کی حالت میں بے ہنگم اور Odd الفاظ کے بھی اپنے معنی پیدا ہو جاتے ہیں۔ ریمزے نے اسے متعدد مثالوں کے ذریعہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس نے ایک مثال یہ دی ہے کہ کوئی عورت جب پہلی بار شب عروسی میں اپنے شوہر سے ملتی ہے ٹھیک اسی لمحے ایک پینی گر جاتی ہے، اب فرض کیجیے کہ اس کا شوہر جج ہے اور اجلاس پر متمکن ہے وہاں کی پوری فضا معروضی اور غیر شخصی ہے۔ عدالت میں کلرک ہے، چپراسی ہے، مجرم ہے۔ جج اپنے کیپ اور گاؤن میں بیٹھا ہے اس کا کسی کے ساتھ کوئی شخصی یا داخلی رشتہ نہیں ہے۔ وہ بے نیازی اور بے تعلقی سے مقدمات کے فیصلے صادر کرتا جاتا ہے۔ اتفاق سے کسی دن اس کی بیوی (جس سے بہت پہلے رشتہ منقطع ہو چکا ہے) مجرمہ کی حیثیت سے عدالت میں آتی ہے اور کٹگھرے پر کھڑی ہوتی ہے۔ جج اسے پہچانتا نہیں ہے اور ایک مجرمہ کی حیثیت ہی سے اس کو دیکھتا ہے اور بالکل ہی بے نیاز و بے تعلق رہتا ہے۔ اسی لمحے وہ کہتی ہے۔ پینی گرتی ہے (The Penny Drops) اور اچانک جج کو اپنی شب عروسی یاد آ جاتی ہے۔ اس کی آگہی بیدار ہو جاتی ہے۔ اس وقت پوری حالت شخصی اور ذاتی نوعیت اختیار کر لیتی ہے اور اب وہ مجرمہ کے پیکر میں اپنی بیوی کو دیکھتا ہے۔ مفہوم یہ ہے کہ وجودی حالت میں ایسے الفاظ بھی جو کسی واقعے کی تصویر کشی کے لیے موزوں نہیں ہیں، علامتی حیثیت حاصل کر لیتے ہیں اور انسان کی آگہی کو بیدار کرنے کا ذریعہ بن جاتے ہیں...

اک کتاب صد ہنر تشریح زایل کا شکار
ایک مہمل بات جادو کا اثر کرتی ہوئی

اس کو ایک دوسری مثال سے بھی ثابت کیا جا سکتا ہے۔ ابراہیم بادشاہ دن رات عیش کوشی میں مصروف رہتا تھا۔ ایک دن اپنے مکان کے برآمدے میں بیٹھا ہوا تھا اچانک اس نے دیکھا کہ سامنے کی چھت پر کوئی دوڑ رہا ہے۔ ابراہیم کو تجسس پیدا ہوا۔ اس نے اس شخص کو بلا کر دریافت کیا کہ کون شخص ہے؟ اور کس لیے دوڑ رہا ہے؟ اس آدمی نے جواب دیا کہ... میرا اونٹ کھو گیا ہے، میں اس کی تلاش میں ہوں۔ ابراہیم نے کہا بیوقوف! اونٹ چھت پر کیسے مل سکتا ہے؟ اس شخص نے جواب دیا.. اگر عیش کوشی اور لہو ولعب میں سکون اور خوشی حاصل ہو سکتی ہے تو چھت پر اونٹ کیوں نہیں مل سکتا ہے؟ بظاہر بے ربط باتیں تھیں لیکن اس نے ابراہیم کی آگہی کو بیدار کر دیا ایک پل میں اس کے سامنے زندگی کی حقیقت روشن ہو گئی۔ دوسرے دن ابراہیم اپنے محل میں بیٹھا ہوا تھا کہ اس نے شور وغل کی آواز سنی۔ دریافت کرنے پر معلوم ہوا کہ ایک پاگل محل میں زبردستی گھسنے کی کوشش کر رہا ہے اور کہتا ہے کہ میں اس سرائے میں ٹھہرنے آیا ہوں، بادشاہ نے اس کو حاضر کرنے کا حکم دیا۔ چنانچہ اس پاگل نما فقیر کو بادشاہ کے سامنے لایا گیا اور جب بادشاہ نے اس سے پوچھا کہ ماجرا کیا ہے؟ تو اس نے بادشاہ کو بھی وہی جواب دیا کہ میں اس سرائے میں ٹھہرنا چاہتا ہوں۔ بادشاہ نے کہا کہ کیا بکتے ہو؟ دیکھتے نہیں کہ یہ سرائے نہیں میرا محل ہے۔ فقیر نے جواب دیا کہ پچھلی بار جب میں یہاں آیا تھا تو آپ یہاں نہیں تھے کوئی دوسرے صاحب تھے۔ بادشاہ نے جواب دیا کہ وہ میرے والد صاحب تھے، فقیر نے کہا کہ اس سے بھی پہلے جب میں آیا تھا تو ان کی جگہ پر کوئی بہت ہی ضعیف شخص نظر آئے تھے۔ بادشاہ نے جواب دیا کہ وہ میرے دادا تھے۔ فقیر نے کہا تو ممکن ہے کہ جب میں اگلی بار یہاں آؤں تو آپ کی بجائے کوئی دوسرا شخص نظر آئے۔ تو سرائے اور کسے کہتے ہیں؟ ابراہیم کے سامنے پھر ایک بجلی سی کوند گئی۔ فقیر کے اس سیدھے سادے جملے نے بادشاہ کی آگہی بیدار کر دی۔

ترسیل و ابلاغ کی اہمیت ان مثالوں سے زیادہ بہتر طور پر روشن ہوتی ہے۔ یہ تمثیلیں انسانی آگہی کی بیداری میں زبردست اہمیت رکھتی ہیں۔ یہ ایک مکمل کیفیت کو پیش کرتی ہیں جن سے اچانک ایک روشنی نمودار ہو جاتی ہے اور ساری حالت اچانک منور ہو اٹھتی ہے۔ ہندوستانی فلسفیوں نے بھی یہی محسوس کیا تھا کہ وجود ایک راز ہے جو لفظ اور تصور سے پرے ہے۔ اپنشد میں کہا گیا ہے۔ وجود وہ راز ہے جہاں سے زبان ذہن کے ساتھ اس کے ادراک کے بغیر ہی لوٹ جاتی ہے...

بھگوت گیتا میں بھی حقیقت کو حیرت یا راز قرار دیا گیا ہے۔ فلسفیوں کا خیال ہے کہ کوئی اس کو حیرت کے انداز سے دیکھتا ہے اور کوئی حیرت کے اسلوب میں بیان کرتا ہے اور کوئی حیرت زدہ ہو کر سنتا ہے۔ پھر بھی کوئی نہیں جانتا کہ وہ کیا ہے؟

تیر تھنکر مہابیر نے بھی کہا ہے کہ علم انسانی کی بصیرت محدود و مشروط ہوتی ہے وہ حقیقت کے کچھ ہی جلوے دیکھتا ہے۔ حقیقت کی مکمل آگہی انسان کے بس کی بات نہیں ہے اور نہ اس کے بیان ہی پر اسے قدرت حاصل ہے۔ لفظوں کے ذریعے حقیقت کا اظہار ناممکن ہے۔ آفاق و کائنات میں حقیقت کے بہت سے پہلو ہیں۔ حقیقت ایک مسلسل بہاؤ ہے، روانی ہے، مرور خالص ہے۔ اس کو تصور اور عقل کے ذریعہ گرفت میں نہیں لایا جاسکتا، حالانکہ یہ حال میں کارفرما یا عامل ہوتی ہے لیکن ماضی اور مستقبل کو اپنے اندر سموئے رہتی ہے۔ اس کو عرفان ہی کے ذریعہ کسی حد تک جاننا ممکن ہے۔ تصور کے ذریعہ اس کے بہت ہی چھوٹے حصے کو سمجھا جاسکتا ہے اور اس کا بھی بہت چھوٹا حصہ لفظوں میں ادا کیا جاسکتا ہے۔ زبان حقیقت یا وجود کے اظہار کے لیے غیر تسلی بخش ذریعہ اظہار ہے۔ اسی لیے بہت سے موقعوں پر مہابیر جین خاموشی اختیار کر لیتے تھے اور خاموشی کے اسلوب ہی میں اپنے اظہار کی کوشش کرتے تھے۔

مہاتما بدھ نے بھی محسوس کیا تھا کہ وجود کی حقیقت کو عقل کے ذریعہ نہیں سمجھا جاسکتا اور نہ لفظوں کے ذریعہ معرض اظہار میں لایا جاسکتا ہے۔ اس لیے بہت سے موقعوں پر وہ بھی خاموش رہ جاتے تھے۔ ان کی خاموشی اس بات کی علامت ہوتی تھی کہ حقیقت ناقابل اظہار و بیان ہے۔ الفاظ اور تصورات کے ذریعہ اس کو ظاہر نہیں کیا جاسکتا ہے۔ فرد اپنے وجود کی گہرائیوں میں جن احساسات سے دوچار ہوتا ہے ان کا اظہار خاموشی کی زبان ہی میں ممکن ہے۔ وحشی یزدی نے کہا ہے:

چہ لطف ہا کہ دریں شیوہ نہانی نیست
عنایتے کہ تو داری بہ من بیانی نیست
کرشمہ گزر سوال است لب مکن رنجہ
کہ احتیاج بہ پرسیدن زبانی نیست

اور نظیری کہتا ہے:

نمی گردید کوتہ رشتہ معنی رہا کردم
حکایت بود بے پایاں بہ خاموشی ادا کردم

بیدل کہتا ہے:

اے بسا معنی کہ از نا محرمی ہائے زباں
باہمہ شوخی مقیم پردہ ہائے راز ماند

شیکسپیئر:

I have that within which passes show.

جوش کہتے ہیں:

جن کے اسرار درخشاں روح کی محفل میں ہیں
سیپیاں ہیں نطق کی موجوں پہ موتی دل میں ہیں

غالب نے کہا:

گر خاموشی سے فائدہ اخفائے حال ہے
خوش ہوں کہ میری بات سمجھنی محال ہے

اقبال بھی کچھ یہی تاثر رکھتے ہیں:

حقیقت پہ ہے جامۂ حرف تنگ
حقیقت ہے آئینہ گفتار زنگ

بانی کہتے ہیں:

کہاں سے ایسا کوئی حرف منتخب لائیں
کہ ہم پہ سہل ہو اظہار درد انساں کا

کبھی کبھی خاموشی زبان سے زیادہ گویا ہو جاتی ہے۔ مہاتما بدھ نے آنند سے کہا تھا:

''کیا میں خاموش رہ کر بھی تمھیں بہت کچھ نہیں بتا دیتا۔''

خاموشی کا رویہ بھی وجودیت کا ایک اہم رجحان ہے کیوں کہ وجودی تجربہ اتنا پُر اسرار اور عظیم الشان ہوتا ہے کہ اسے لفظوں میں اسیر کیا ہی نہیں جا سکتا اس لیے بسا اوقات خاموش رہ جانا ہی بہتر ہوتا ہے لیکن خاموشی کے ساتھ کچھ دقتیں بھی ہیں... پہلی بات تو یہ ہے کہ آدمی بالکل ہی خاموش رہ جائے تو عارف اور رند میں امتیاز ہی کیا رہے گا؟ عاقل اور احمق یکساں ہوں گا کیونکہ دونوں ہی خاموش رہیں گے... مزید برآں یہ کہ اگر آدمی خاموش رہ جائے تو وہ اپنے

عرفان سے دوسروں کو آگاہ نہیں کر سکے گا۔ اس نے جو کچھ بھی حاصل کیا ہے وہ پیغام اس کی ذات ہی تک محدود رہ جائے گا، دوسروں تک نہیں پہنچے گا یعنی دوسروں کے لیے اس کی افادیت باقی نہیں رہے گی۔

پھر یہ کہ عرفانِ وجود کا تجربہ اتنا عظیم الشان، منفرد، دلکش اور پراسرار ہے کہ آدمی اس کے اظہار کے بغیر رہ بھی نہیں سکتا۔ جب آدمی کے اندر محبت اور حقیقت کے پھول کھلتے ہیں تو اس کی خوشبو کو دوسروں تک پہنچانے کے لیے وہ بے چین ہو جاتا ہے، اس کے لیے اسے زبان کا استعمال کرنا ہی ہوگا، بھلے ہی وہ زبان کتنی ہی غیر تسلی بخش کیوں نہ ہو۔ مہاتما بدھ نے نروان کے احساس و تجربے کو علامت ہی کے ذریعہ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے مطابق:

نروان اونچے پہاڑ سے بھی اونچا ہے
گہرے سمندر سے بھی گہرا ہے
اور شہد سے بھی میٹھا ہے

اسی طرح خاموشی کو علامت تمثیل، ناول، افسانے، ڈرامے اور شاعری وغیرہ کے اسلوب میں پیش کرنے کی سعی کی جاتی ہے۔ یہ بھی غیر تسلی بخش اور نامکمل ذریعہ اظہار ہے، لیکن وجودی حالت و کیفیت کی طرف اشارہ اور پڑھنے والوں کی آگہی اور احساس کو بیدار کرتا ہے۔ شاعری، ناول، افسانے وغیرہ پڑھتے ہوئے آدمی کہیں اور پہنچ جاتا ہے وہ لفظوں ہی تک محدود نہیں رہتا۔ چونکہ قاری فنکار کے شعور و آگہی اور احساس و تجربے سے اپنی انفرادیت کے اقتضا کی حد تک ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ اس لیے اس کے اندر بھی ایک روشنی جگمگا اٹھتی ہے۔ اس کی آگہی بیدار ہو جاتی ہے۔ اس کے سامنے وجودی حالت اور حقیقت ہستی اچانک واضح ہو جاتی ہے۔ جیسے اندھیرے میں اچانک روشنی ہو جائے۔ اسی نظریہ کے تحت وجودی مفکرین فنکارانہ ہیئت و اسلوب میں اپنے نقطۂ نظر کو پیش کرتے ہیں۔

ایک اہم بات یہ بھی ہے کہ وجودیت کوئی تجریدی یا قیاسی مابعد الطبعیات نہیں... وجودی فلسفیوں کا رویہ معروضی نہیں داخلی ہے۔ وجودی مفکر دراصل اپنی داخلی زندگی کی کہانی سناتا ہے۔ وہ ان ذاتی تجربات کا اظہار کرتا ہے جو اس نے وجود کی سطح پر حاصل کیے ہیں، لیکن وہ تجربات و عرفان بھی بالکل ہی ذاتی اور نجی نہیں ہوتے بلکہ وہ نمائندہ تجربے ہوتے ہیں، کیونکہ جب فکر کے روپ میں ان کا اظہار ہوتا ہے تو ہر آدمی ان میں اپنے عہد کی تصویر دیکھتا ہے اور انھیں اپنے ہی

احساسات کا انعکاس سمجھتا ہے اور اسی بنا پر ان کو عوامی مقبولیت حاصل ہوتی ہے۔ اس جہت سے وجودیت فرد کی داخلیت کے ارتقا کی داستان ہے۔ داخلی زندگی کی کہانی ہے جس کو وہ تجریدی یا منطقی اسلوب میں بیان نہیں کر سکتا۔ اس تجربے کے اظہار کے لیے محسوس زبان یعنی فنکارانہ اسلوب ہی موزوں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بیشتر وجودی فلسفیوں نے اپنے نقطۂ نظر کا اظہار ناول، ڈراما اور شاعری کے اسلوب میں کیا ہے۔ بیشتر کی شرط اس لیے لگائی گئی ہے کہ ہائیڈگر اور سارتر وغیرہ نے اپنے فلسفے کی وضاحت کے لیے تجریدی اسلوب کا استعمال بھی کیا ہے لیکن ایسا مجبوری میں کرنا پڑا۔ وجودیت کا بنیادی نقطہ نظر یہ ہے کہ عرفان وجود کو تجریدی زبان میں آشکار نہیں کیا جا سکتا۔ اس کے لیے محسوس اور تخلیقی زبان ہی کی ضرورت ہے۔ سارتر، کافکا، کامیو، ہیمنگوے، آئینسکو وغیرہ نے ادب ہی کو ذریعہ اظہار بنایا ہے... سارتر نے اپنے ناول Nausea میں اپنے نقطۂ نظر کا اظہار ڈائری کی ہیئت میں کیا ہے۔ کیونکہ ڈائری کی ہیئت اور اسلوب میں داخلی زندگی کی بے ترتیبی کو زیادہ بہتر طور پر بیان کرنا ممکن ہے۔ یہ صحیح ہے کہ وجودیت میں صرف داخلیت کا قصہ نہیں ہوتا بلکہ معروضی حالت میں داخلیت کا کیا کردار ہے؟ یا معروضیت اور داخلیت میں کیا رشتہ ہے؟ اس کو بھی ظاہر کیا جاتا ہے۔ وجودیت عرفان وجود کے اظہار کے لیے فنکارانہ اسلوب اور زبان ہی کو اہمیت دیتی ہے۔ محسوس اور تخلیقی زبان کے ذریعہ تجریدی اصول بھی خود بخود ظاہر ہو جاتا ہے۔ اس بنا پر وجودیت میں محسوس اور تخلیقی اسلوب کو اہمیت دی جاتی ہے اور تجریدی اسلوب کی مخالفت کی جاتی ہے۔

وجودی مفکرین کہتے ہیں کہ تخلیقی اور محسوس زبان ترسیل کے لیے زیادہ موزوں اور مناسب ہے۔ ریمزے (Ramsay) ایک مثال دیتا ہے۔ کسی جاہل مچھیرے کو برابر محنت کے لیے برابر معاوضہ، کا اصول سمجھانا مشکل ہوگا لیکن اس کو یہ سمجھانا آسان ہوگا کہ... شکار میں برابر محنت کے لیے برابر مچھلی ملے گی۔ چنانچہ محسوس اور تخلیقی فنکارانہ زبان ہی ترسیل و اظہار کے لیے زیادہ وسیع اور طاقت ور ذریعہ ہے۔ اس لیے کہ یہ جذباتی بھی ہے۔ چنانچہ ادب میں تجریدی اسلوب کی وکالت و حمایت نامناسب ہے۔ اسی طرح زبان کی صرف داخلی ساخت اور منطقی نحویات تک محدود رہنا خطرناک ہے کہ یہ طریقہ کار جمالیاتی ادراک کی راہ کھوٹی کرتا ہے۔

○

(نقدِ نگاہ: لطف الرحمٰن، اشاعت: 2006، ناشر: تخلیق کار پبلشرز، 104/B، یاور منزل، آئی بلاک، لکشمی نگر، دہلی)

استعارے کا خوف

انیسویں صدی میں جن لوگوں نے ہمارے ادب میں پیروی مغربی کی تحریک شروع کی انہوں نے خود کبھی مغربی ادب نہ پڑھا تھا۔ دوسروں سے ترجمہ کرا کے سنا تو ادب سے نہیں، چند خیالات سے آگاہی حاصل ہوئی۔ چونکہ فاتح قوم کا رعب دل پر جما ہوا تھا اور ان کی ہر بات کو رشک کی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا، لہٰذا یہ خیالات اپنے خیالات سے وزنی اور وقیع معلوم ہوئے۔ چاہے زبان سے نہ کہا گیا ہو، لیکن فی الجملہ ادب کے متعلق یہ رائے قائم ہوئی کہ ادب وہ چیز ہے جس میں بڑے اچھے اچھے اور کارآمد خیالات ملیں۔ اسالیب بیان کو تو یہ سمجھا گیا کہ ان کی کوئی حیثیت ہی نہیں۔ یا بہت سے بہت ثانوی حیثیت ہے۔ سب سے اچھا اسلوب وہ قرار پایا جس میں زبان آسان جملے چھوٹے چھوٹے، عبارت صاف، رواں اور سلجھی ہوئی ہو، اوپر سے یہ بھی تصور کرلیا گیا کہ یہ خوبیاں ارادے یا مشق یا خلوص یا قوم کے درد سے پیدا ہوسکتی ہیں۔ وہ جو فرائڈ نے کہا ہے کہ اسلوب لکھنے والے کی سوانح عمری ہوتا ہے تو ایسی بات ہمارے مصلحین کے ذہن میں بھی نہیں آسکتی تھی۔ بلکہ اگر انہیں بتائی بھی جاتی ہے تو ان کی سمجھ میں نہ آتی اور نہ ان کے لیے قابل قبول ہوتی۔ پھر ان دنوں افادیت پرستی اور عقلیت کا بھی بڑا چرچا تھا۔ سرسید اور ان کے ساتھی اپنا پورا زور اس بات پر صرف کررہے تھے کہ اسلام کے ''احکام'' مبنی بر عقل اور دنیاوی زندگی کے لئے بڑے کارآمد ہیں۔ انسان کی فطرت میں جو 'بے عقلی' ہے وہ کدھر جائے گی۔ اس کی انہیں ذرا بھی فکر نہ تھی۔ جب لوگوں نے قرآن شریف کو ڈیل کارنیگی کا ہدایت نامہ بنا کے رکھ دیا تو ادب تو بیچارا پھر بھی رانڈ کا جنوائی ہے، اس کی تو جو چاہے گت بنائے۔ چنانچہ ادب میں بھی ایک نئی شریعت نافذ ہوئی اور ادب سے تین خاص مطالبے کئے گئے۔ (1) ادب اثر انگیز ہو۔ یعنی جذبات کو بدیہی طور پر اور فی الفور حرکت میں لائے (2) اصلیت پر مبنی اور عقل

کے دائرے میں بند ہو۔ (3) مفید اور کارآمد خیالات پیش کرے۔ ان اصولوں کی چھلنی میں فارسی اور اردو کا پرانا ادب چھانا گیا تو بڑا کرکرا نکلا۔ اور تو اور بیچارے سادہ دل مولانا حالؔی جو اپنے منہ سے کہہ گئے ہیں:

سخت مشکل ہے شیوۂ تسلیم
ہم بھی آخر کو جی چرانے لگے

ان تک کو یہ شکایت پیدا ہوئی کہ ہمارے ادب کا بہت بڑا حصہ جذبات سے خالی ہے۔ اگر یہ ادب جذبات سے خالی ہے تو کیوں؟ اس میں جذبات کی جگہ اور کیا ہے؟ جذبات کی کمی کے باوجود یہ ادب واقعی ادب ہے یا نہیں؟ ان سوالوں پر حالؔی کی نسل نے کبھی غور نہیں کیا۔ جو سوال مسٹر مکالے کے ذہن میں پیدا نہیں ہو سکا وہ ان بیچاروں کے ذہن میں کہاں سے آتا۔ حالؔی نے اپنی حدوں کے اندر بڑے غضب کی شاعری کی ہے۔ لیکن ان کی شخصیت اتنی ٹھٹھری ہوئی تھی کہ وہ کئی طرح کی شاعری سے قطعاً بے نیاز تھے۔ جذبات کے تو وہ ضرور قائل تھے لیکن جذب سے بیچارے مولانا حالؔی اتنے ڈرتے تھے کہ اپنی عقل کو بھی تھوڑی سی ڈھیل دینے کی ہمت نہ کر سکتے تھے۔ روکھے پن کی مثال میں انہوں نے شاہ نصؔیر کا یہ شعر پیش کیا ہے:

چڑائی چادرِ مہتاب شب میکش نے جیحوں پر
کٹورا صبح دوڑانے لگا خورشید گردوں پر

ان کے نزدیک یہ شعر نہیں چیستاں ہے۔ گویا چیستاں میں شعریت نہیں ہو سکتی۔ آخر ذہن کو جذبات سے الگ کر کے محض کھیل کی خاطر اشیا اور خیالات سے کھیلنے میں بھی تو ایک لطف ہے، لیکن چونکہ اس میں نہ تو جذباتی آسودگی ملتی ہے نہ یہ حرکت قوم کی فلاح و بہبود کا سامان مہیا کرتی ہے۔ اس لئے مولانا ایسے لطف سے بارہ پتھر الگ رہتے تھے۔ قوم کے انحطاط کے احساس اور اصلاح کی فکر نے انہیں اور ان جیسے لوگوں کو اور بھی مار رکھا۔ قصہ مختصر، پرانی نظم ونثر میں انہیں جو خرابیاں نظر آئی تھیں اس کی اور کوئی وجہ تو سمجھ میں نہ آئی۔ بس ایک بات سوجھی کہ ہمارے ادب میں صنائع بدائع کی بھرمار ہے۔ دوراز کار تشبیہوں اور استعاروں کی ریل پیل ہے۔ اسی لئے ہمارا ادب مغربی ادب سے کمتر درجے کا ہے۔ ایک طرف تو حالؔی نے ایسا شعر کہا ہے:

اک عمر چاہیے کہ گوارا ہو نیشِ عشق
رکھی ہے آج لذتِ زخمِ جگر کہاں

دوسری طرف تنقید بازی کے چکر میں آ کے استعارے کی تعریف ایسے الفاظ میں کی ہے کہ آدمی خواہ مخواہ بھڑک جائے۔ ان کے نزدیک استعارے کے تین فائدے ہیں۔ (1) اس کے ذریعے لمبی چوڑی بات مختصر الفاظ میں ہو سکتی ہے (2) روکھا پھیکا مضمون آب و تاب کے ساتھ بیان ہو سکتا ہے۔ بعض جذبات و خیالات کے اظہار میں 'اصل زبان کا قافیہ تنگ ہو جاتا ہے'' اور 'معمولی زبان' رو دیتی ہے۔ ایسی جگہ استعارہ شعر میں لطف اور اثر پیدا کر دیتا ہے۔ اوپر سے حالی نے تنبیہ کی ہے کہ اگر استعارہ بعید از فہم ہوا تو اثر زائل ہو جاتا۔

حالی کی اس ساری بحث کا خلاصہ یہ ہے کہ ''اصل زبان'' الگ چیز ہے۔ استعارہ الگ چیز۔ یوں کام تو بغیر استعارے کے ہی چل سکتا ہے، لیکن یہ ہے کارآمد، کیونکہ اس سے روکھی پھیکی بات مزیدار بن جاتی ہے۔ بس شرط یہ ہے کہ آدمی عقل کے دائرے سے نہ نکلے کیوں، صاحب، اگر ہم کوئی ایسا تجربہ بیان کرنا چاہیں جو ماورائے عقل یا انسانی ہستی کے حیاتیاتی عمل سے متعلق ہو تو پھر کیا کریں؟ مثلاً بیدل کا پٹا پٹایا مصرع ہے :

چہ قیامتی کہ نمی رسی

ز کنار ما بہ کنار ما

پتہ نہیں اس میں استعارہ ہے بھی یا نہیں۔ بہرحال جو چیز بھی ہے کیا وہ عقل و فہم سے نزدیک ہے؟ کیا فہم سے بعید ہو کر یہ شعر چیستان بن گیا ہے؟ اگر حالی کو ادب میں ایک علی گڑھ کھولنے کی اتنی فکر نہ ہوتی تو خود اپنے ادب میں انہیں ایسی چیزیں مل جاتیں جن پر غور کرنے سے وہ استعارے کی ماہیت سمجھ سکتے تھے۔ بہرحال ان جیسے نقادوں کی تنگ نظرانہ عقل پرستی اور احتیاط پسندی نے اردو والوں کے دل میں استعارے کا خوف پیدا کر دیا۔ اس قسم کی پیروی مغربی کی پگڈنڈی پر چلتے چلتے آخر ایک دن ایسا بھی آیا کہ ہمارے ایک نقاد مثلاً اس شعر کو مہمل قرار دیا:

گئے وہ دن کہ تھا شور عنادل صحن گلشن میں

خزاں کا وقت ہے بیٹھے ہوئے کوے اڑاتے ہیں

حالی خود کتنے ہی اچھے شاعر کیوں نہ ہوں اور ایک خاص طرح کے شعروں کی کتنی ہی اچھی تمیز کیوں نہ رکھتے ہوں، لیکن اس کور ذوقی کا آغاز انہیں سے ہوا۔ یہ خالی خولی ادب کا مسئلہ بھی نہیں جو شخص یا جو جماعت استعارے سے ڈرتی ہے وہ دراصل زندگی کے مظاہر اور زندگی کی قوتوں

سے ڈرتی ہے، جینے سے گھبراتی ہے۔ حالی میں تو پھر بھی اتنی ہمت تھی کہ یہ اعتراف کر گئے:

ہم کو بہار میں بھی سر گلستاں نہ تھا
یعنی خزاں سے پہلے دل شادماں نہ تھا

ان کے بعد آنے والے تو زندگی کا نام لے کر زندگی سے بھاگتے رہے۔ جیسا کہ میں نے اوپر کہا، حالی کی بنیادی غلطی یہ تھی کہ انہوں نے استعارے کو 'اصل زبان' سے الگ سمجھا۔ غالباً 'اصل زبان' کی اصطلاح سے ان کی مراد یہ تھی کہ زبان بنفسہ ان جذبات اور خیالات کے اظہار کے لئے وجود میں آئی ہے جن پر ہمارے شعوری ذہن کو پوری قدرت حاصل ہو لیکن نہ تو شعوری ذہن انسانی وجود کا سب سے بنیادی اور ابتدائی جز ہے نہ اس کے ذرائع اظہار محض زبان تک محدود ہیں۔ انسان نہ تو خالی روح ہے نہ خالی ذہن۔ ان سب سے پہلے وہ حیاتیاتی نظام ہے۔ پھر ذریعۂ اظہار کی حیثیت سے زبان ہماری اجتماعی اور انفرادی ارتقاء میں ایک ثانوی درجہ رکھتی ہے اور نشوونما کی کئی منزلیں طے کرنے کے بعد حاصل ہوتی ہے۔ بچہ اپنے تجربات کا اظہار سب سے پہلے جسمانی حرکتوں کے ذریعہ کرتا ہے اور جب بولنا سیکھتا ہے اس وقت بھی اس کے تجربات عقلی یا ذہنی نہیں ہوتے بلکہ جبلی۔ چنانچہ انسان کی اجتماعی اور انفرادی زندگی میں زبان کو سب سے پہلے جن تجربات سے سلٹنا پڑتا ہے وہ قوموں کے عروج اور زوال کے فلسفے نہیں ہوتے بلکہ جسمانی حقیقتیں اور جبلتوں کی آویزش۔ مورخ، مصلح قوم، فلسفی بننے کے بعد اور فلسفیانہ سے فلسفیانہ بات کرتے ہوئے بھی آدمی انہیں جبلی قوتوں کی کشمکش میں گرفتار رہتا ہے۔ چاہے اسے شعوری طور پر یہ بات معلوم ہو یا نہ ہو۔ اپنے ذہن کے ذریعے آدمی جبلتوں سے بھاگنا چاہتا ہے لیکن ذہن کی کمین گاہ میں خود جبلت چھپی ہوئی بیٹھی رہتی ہے۔ غرض ہم زبان سے جو فقرہ بھی کہیں اس میں بھولا ہوا یا زبردستی بھلایا ہوا تجربہ اور پوری عمر کا تجربہ پوشیدہ ہوتا ہے۔ یعنی ہمارا ایک ایک فقرہ استعارہ ہوتا ہے۔ استعارے سے الگ 'اصل زبان' کوئی چیز نہیں کیونکہ زبان خود استعارہ ہے چونکہ زبان اندرونی تجربے اور خارجی اشیاء کے درمیان مناسبت اور مطابقت ڈھونڈنے یا خارجی اشیا کو اندرونی تجربے کا قائم مقام بنانے کی کوشش سے پیدا ہوتی ہے۔ اس لئے تقریباً ہر لفظ ہی ایک مردہ استعارہ ہے۔ اصل زبان یہی ہے۔

یہاں آپ اعتراض کریں گے کہ اگر ہر لفظ استعارہ ہے تو پھر الگ سے استعارے کی بحث ہی بے کار ہے یا یہ کہیں گے کہ جن استعاروں کا مطلب صرف ماہر نفسیات سمجھ سکیں ان

سے ادب کے طالب علموں کو کیا سروکار۔ ہمیں تو ان استعاروں سے غرض ہے جنھیں ہم بھی استعارہ سمجھیں۔ یعنی وہ استعارہ جنہیں شاعر یا نثر نگار انفرادی طور سے تخلیق کرتا ہے۔ چلیے عام الفاظ سے امتیاز کرنے کے لئے انہیں زندہ استعارہ کہہ لیجئے۔ لیکن زندہ اور مردہ دونوں قسم کے استعارے آخر ایک ہی عمل کے ذریعے اور ایک ہی اصول کے مطابق تخلیق ہوتے ہیں۔ استعارے کی پیدائش کا عمل وہی ہے جو خواب کی پیدائش کا۔ آدمی اپنے تجربات کو قبول بھی کرنا چاہتا ہے اور رد بھی۔ ان دو رجحانات میں سمجھوتہ سے صورت نکلتی ہے کہ تجربہ براہ راست تو ظاہر نہیں ہوتا ہو بھی نہیں سکتا۔ اس کے بجائے کوئی خارجی چیز تجربے کی قائم مقام بن جاتی ہے۔ اس عمل کے ذریعے چاہے خواب وجود میں آئے چاہے استعارہ، اس میں ہمارے شعور، ذاتی لاشعور، اجتماعی لاشعور، احساس جذبے اور خیال کے ساتھ ساتھ ہمارے گرد و پیش کا وہ حصہ بھی شامل ہوگا جو ہم نے اپنے اندر جذب کر لیا ہے۔ لہٰذا استعارے کی تخلیق کے لیے آدمی میں دو طرح کی ہمت ہونی چاہئے۔ ایک تو اپنے لاشعور سے آنکھیں چار کرنے کی، دوسرے اپنی خودی کی کوٹھری سے نکل کر گرد و پیش سے ربط قائم کرنے کی۔ استعارے میں سوال یہ نہیں ہوتا کہ وہ منطق کی حد میں قرین قیاس ہے یا نہیں۔ دیکھنے کی بات یہ ہوتی ہے کہ استعارے کا خالق ان مختلف عناصر سے کتنا ربط قائم کر سکا ہے اور انہیں آپس میں حل کر کے ایک نئی اور معنی خیز وحدت کی تشکیل کر سکا ہے یا نہیں۔ یہ روکھے پھیکے مضمون کو مزیدار بنانے کا معاملہ نہیں بلکہ اصل اظہار یہ ہے۔ میرے خیال میں یہاں نظم اور نثر کی تفریق بھی جائز نہیں۔ فلوبیر اور جوئس کے بعد تنقید ان دونوں چیزوں کو الگ الگ نہیں رکھ سکتی۔ آدمی چاہے نظم لکھ رہا ہو، چاہے نثر لیکن اگر وہ تخلیق کرنا چاہتا ہے تو اندرونی دنیا اور بیرونی دنیا دونوں کو قبول کئے بغیر اور ان دونوں کو آپس میں سموئے بغیر چارہ نہیں، اور اس کا نتیجہ ہوتا ہے استعارے کی پیدائش۔ استعارہ تو انسانی تجربے کی نسوں میں سے رستا ہے۔ یہ عقل و نقل کی بات نہیں۔ جس طرح صحت مند آدمی یا صحت کا متلاشی خواب دیکھے بغیر نہیں رہ سکتا۔ اسی طرح استعارے کی تخلیق ادب کا لازمی عمل ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ آدمی اس عمل کو رد کر کے یا اس پر بند باندھ کر کے اپنی تخلیقی صلاحیت کو محدود کر لے۔

ڈاکٹر جانسن نے سوئفٹ کے متعلق کہا تھا کہ یہ سالا استعارے کا خطرہ کبھی مول نہیں لیتا۔ جانسن کا مطلب تو خیر ایک خاص طرز تحریر سے تھا لیکن اس فقرے میں انہوں نے ایک نفسیاتی حقیقت بیان کر دی ہے۔ بعض لوگوں کے لئے استعارہ واقعی ایک زبردست خطرے کی حیثیت

رکھتا ہے۔ وہ جبلت کی حیات افروز اور ہلاکت خیز قوتوں سے گھبرا کے اپنے لئے ایک تنگ سا عقلی نظام بنا لیتے ہیں یا عقل کے اندر قلعہ بند ہو کے بیٹھ جاتے ہیں۔ استعارہ چونکہ عقل اور منطق سے ماورا ہے۔ اسی لئے استعارہ ان کے ذہن میں ابھرا اور ان کی زندگی کا نظام خطرے میں پڑا۔ ایسے لوگ خاص شرطوں کے ساتھ زندہ رہ سکتے ہیں۔ یہ شرطیں ختم ہوئیں اور ان کی زندگی درہم برہم ہوئی۔ لہٰذا استعارہ کا خوف اصل میں غیر عقلی تجربات کا خوف ہے۔ استعارے سے انحراف زندگی سے انحراف ہے۔

جیسا میں نے کہا کہ استعارہ اپنے اندرونی تجربات اور خارجی دنیا کو بے جھجک قبول کرنے سے پیدا ہوتا ہے۔ اگر آدمی اس کے اندر الجھ کے رہ گیا یا اپنی محبت میں ایسا گرفتار ہوا کہ خارجی دنیا سے علاقہ باقی نہ رہا، یا اس نے اپنے تجربات کو قبول کرنے کی صلاحیت کھودی تو استعارے کی تخلیق درکنار، وہ کوئی تخلیقی کام کر ہی نہیں سکتا بلکہ شاید اپنی روزی بھی نہیں کما سکتا۔

اگر لکھنے والا استعارے بالکل ہی نہیں استعمال کرتا یا بہت کم استعارے استعمال کرتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ اپنے تجربے کا بس تھوڑا سا حصہ قبول کر سکا ہے اور نئے تجربات حاصل کرنے کی صلاحیت تو اس میں بالکل نہیں رہی۔ ایسی حالت میں وہ کچھ نہ کچھ لکھ تو لے گا۔ لیکن بس حالی بن کے رہ جائے گا۔ یا پھر بڑا ادیب بننے کے لئے ایسے آدمی کی شخصیت میں اتنی قوت ہونی چاہئے کہ اسے نئے تجربات تو حاصل ہوں لیکن وہ اس کے نفسیاتی نظام کو درہم برہم کر کے رکھ دینے کے بجائے بھینچ بھنچا کر خود اس نظام کا حصہ بن جائیں۔ ایسا شخص سوئفٹ کی طرح بڑا ادیب تو بن سکتا ہے لیکن اس کی تخلیقی صلاحیتوں کی پوری طرح نشوونما نہیں ہونے پاتی اور ساتھ میں اپنا عقلی نظام قائم رکھنے کی قیمت بڑی زبردست ادا کرنی پڑتی ہے جیسے سوئفٹ خود آخر میں جا کے پاگل ہو گیا۔ پھر ایک بات اور یاد رکھنی چاہئے اتنا بڑا ادیب چاہے شعوری طور پر استعاروں سے بچتا ہو اور ہمیں اس کی تحریر میں بظاہر استعارے نہ ملیں مگر اس کی پوری نظم یا پوری کہانی بذات خود ایک ہمہ گیر استعارہ ہوگی۔ سوئفٹ نے گلیور کا جو قصہ لکھا ہے وہ استعارہ چھوڑ ایک زبردست Myth ہے۔ آدمی کو اپنے باطن اور خارج پر سوئفٹ جیسی گرفت حاصل ہو اور وہ کسی نہ کسی شکل میں استعارے کی تخلیق نہ کرے یہ بالکل ناممکن ہے۔

ان صورتوں کے برخلاف ایک صورت یہ بھی ہو سکتی ہے کہ آدمی اپنی تحریر میں استعاروں کی بھرمار کر دے۔ اس کے یہ معنی ہوں گے کہ ایسا شخص نئے سے نیا تجربہ حاصل کرنے کو تو بے قرار

ہے لیکن ان کی تنظیم نہیں کرسکتا اور تجربے اس کے قابو سے باہر نکل گئے ہیں یا اگر استعارے خواہ مخواہ اور التزاماً استعمال ہو رہے ہیں تو اس کا سبب یہ بھی ہوسکتا ہے کہ آدمی کا دماغ اور جذبات ایک دوسرے سے الگ ہوگئے ہیں اور اس کا ذہن، خیالات اور اشیاء سے تفنن کے طور پر کھیل رہا ہے۔ یا ایک طرح کے استلذ اذ بالنفس میں مشغول ہے۔ پھر آخری صورت اور سب سے قابل قدر صورت یہ ہوگی کہ استعارہ صرف تجربات کے اظہار کے لئے ہی نہیں بلکہ ان کے انضباط اور تنظیم کے لئے بھی استعمال ہو۔ بہرحال استعارے کی موجودگی اس بات پر دلالت کرتی ہے کہ لکھنے والے میں اپنے تجربات کو قبول کرنے، نئے تجربات کو حاصل کرنے اور اگر ضرورت پڑے تو اپنے پرانے ذہنی نظام کو توڑ کر ایک نیا نظام مرتب کرنے کی صلاحیت کسی نہ کسی حد تک موجود ہے۔

اب یہ دیکھئے کہ استعارے سے کیا حاصل ہوتا ہے۔ سب سے پہلی چیز تو یہی ہے کہ اس کے ذریعے اپنا بھولا ہوا تجربہ زندہ ہوتا ہے۔ اپنے اندر جو قوت کے سرچشمے عقل وخرد کی مٹی کے نیچے دبے پڑے ہیں ان تک رسائی حاصل ہوتی ہے لیکن اس سے بھی بڑی بات یہ ہے کہ استعارہ جذبے اور فکر کی علیحدگی ختم کر کے انہیں ایک دوسرے میں جذب کر دیتا ہے۔ شعور اور لاشعور جسم اور دماغ، فرد اور جماعت، انسان اور کائنات کا وصال اسی کے وسیلے سے ہوتا ہے۔ اس کا اثر دیرپا ہو یا نہ ہو۔ بہرحال جو شخصیت کئی ٹکڑوں میں بٹ گئی ہو اس کا علاج وقتی طور پر ہی سہی، استعارہ کرتا ہے۔ انسانی وجود اگر کہیں وحدت کی شکل میں نظر آتا ہے تو استعارے میں مولانا روم نے کہا ہے کہ جب عشق دل میں داخل ہوتا ہے تو خود پرستی بھاگ جاتی ہے۔ یہی حال استعارے کا ہے۔ خود پرستی اور استعارہ دونوں ایک دوسرے کی ضد ہیں کیونکہ استعارہ اپنے ذاتی تجربے اور خارجی اشیاء کے درمیان مناسبت ڈھونڈنے کا نام ہے۔ استعارے سے وہی آدمی گھبراتا ہے جو اپنے آپ سے چپکا پڑا رہے اور خارجی کائنات کے احساس اور ادراک کو مصیبت سمجھتا ہو، استعارے کے استعمال کا مطلب ہی یہ ہے کہ آدمی میں خود پرستی کی کال کوٹھری سے نکل کر کائنات کی طرف بڑھنے کی ہمت پیدا ہوئی۔ اسی لئے میں تو کہوں گا کہ استعارہ صرف وہی استعمال کرسکتا ہے جو سچا عشق کرسکتا ہے۔ اگر آپ کو ثبوت چاہئے کہ تو شیکسپیئر کا ''رومیو اینڈ جولیٹ'' پڑھئے۔ رومیو کے جولیٹ پر عاشق ہوتے ہی دنیا کی ہر بھونڈی سے بھونڈی چیز اس کے لیے محبت کا استعارہ بن جاتی ہے۔ رومیو کی محبت کوئی روکھا پھیکا مضمون نہیں تھا جسے دد

استعاروں کی مدد سے پرلطف بنا رہا ہو۔ اس محبت کی ''اصل زبان'' یہی تھی۔ عشق ہوتے ہی اس کی خود پرستی اس طرح ختم ہوئی کہ وہ کائنات کی حقیر سے حقیر چیز کو گلے لگانے لگا۔ رومیو کے دل و دماغ میں کائنات گیر محبت اور استعارے دونوں ایک ساتھ سیلاب کی طرح آئے ہیں کیونکہ خارجی کائنات کی محبت کے بغیر استعارے کا استعمال ہمیں کائنات کی محبت پر مجبور کرتا ہے۔ استعارے کی شرط ہی یہ ہے کہ کائنات کی بدصورت چیز کو بھی اپنے اندر جذب کریں اور خود ان میں جذب ہو جائیں۔ استعارہ انسان اور کائنات کو ایک دوسرے میں مدغم کرنے کا ایک وسیلہ ہے۔ اسی عمل کے ذریعے چیزوں کی قلب ماہیت ہوتی ہے اور اپنی بھی اور انسان اور کائنات ایک عظیم وحدت کے اجزا بن جاتے ہیں۔ نظیریؔ نے یہی حقیقت ایک استعارے ہی میں بیان کی ہے۔

کہ جلا یافتہ از خار مغیلاں گشتم

ظاہر ہے کہ کائنات سے ایسا شدید رابطہ قائم کرنے میں نشاط ہی نہیں درد و غم سے بھی دوچار ہونا پڑتا ہے۔ کائنات ہمیں چمکار کے اپنے پاس بلاتی ہے اور ڈرا کے بھگاتی بھی ہے۔ نشاط و غم کا یہی امتزاج استعارے کی جان ہے۔ یہ غم و نشاط 'بعید از فہم' ہے۔ عقل سے ماورا ہے اسی لئے استعارہ بھی بعید از فہم ہو کر ہی استعارہ بنتا ہے۔ چاہے مولانا حالی اسے نہ سہار سکیں۔

عشق کے علاوہ استعارے کے لئے آدمی میں دوسری صلاحیت انکسار کی ہونی چاہئے یعنی وہ اپنی ہستی کے اصول کو زندگی کا واحد اصول نہ سمجھے۔ استعارے کا مطلب ہی یہ ہے کہ کائنات میں بیک وقت وجود کے کئی اصول کارفرما ہیں جن کے درمیان اختلاف بھی ہے اور مماثلت بھی۔ اور جو بدیہی تضاد کے باوجود ایک دوسرے میں جذب ہو کر ایک بزرگ تر وحدت کی تشکیل کر سکتے ہیں۔ مثلاً بالزاکؔ نے پیرس کی بنی ہوئی عمارتوں کو روس کے گھاس کے میدانوں سے تشبیہ دی ہے اور سڑک کے کھڑنچوں کو سفید سفید پھری ہوئی لہروں کے سمندر سے یہ دونوں باتیں 'بعید از فہم' اور 'مہمل' ہیں۔ مگر بالزاکؔ نے استعارے کے ذریعے وجود کو دو اصولوں کا مقابلہ کیا ہے۔ ایک طرف تو فطرت ہے۔ دوسری طرف شہر کی مصنوعی زندگی۔ پھر ان دونوں منظروں میں مشابہت کی طرف اشارہ کر کے بالزاکؔ نے بتایا ہے کہ شہر والوں نے اپنی زندگی کو فطرت سے الگ تو کر لیا ہے لیکن ان کی شدت حیات نے مصنوعی چیزوں کو بھی ایسی قوت اور ہیئت عطا کی ہے کہ وہ فطرت سے مقابلہ کرتی ہیں۔ ایک اور معنی اس میں یہ نکلتے ہیں کہ چاہے

انسان اپنے لئے ایک غیرفطری ماحول ہی کیوں نہ تیار کر لے مگر انسانی روح اس کی تفسیر بھی فطرت کی اصطلاح میں کر کے اس غیرفطری ماحول کو بھی پھر فطرت میں غرق کر دے گی۔ اب مولانا حاؔلی بتائیں کہ یہ ساری باتیں 'اصل زبان' میں کس طرح کہی جاسکتی ہیں، چلتے چلاتے ایک اور مثال دیکھئے۔ پرؔوست نے ہوٹل کے میز پوشوں کو قربان گاہ کے غلافوں سے تشبیہ دی ہے جن پر ڈوبتے ہوئے سورج کی روشنی پڑ رہی ہو۔ حاؔلی کے اصولوں کے مطابق یہ تشبیہ بھی غیرمناسب، دور از کار اور بعید از فہم ہے کیونکہ ہوٹل میں قربان گاہ کا سا تقدس نہیں ہوتا لیکن پروست کو کہنا یہ ہے کہ بعض لوگوں کے لئے دنیاوی زندگی بھی ایک مذہب کا درجہ حاصل کر لیتی ہے...... اور نہایت معصوم طریقے سے۔ مذہب کی طرح یہ بھی ایک اصول حیات ہے اور اس لئے قابل احترام۔ پھر جس طرح مذہب قربانیاں چاہتا ہے اسی طرح دنیاوی شائستگی بھی بڑی بڑی قربانیاں وصول کر لیتی ہے۔ ایسے واقعات سے پروست کا ناول بھرا پڑا ہے۔ چنانچہ یہ استعارہ ایک طرف تو طربیہ ہے دوسری طرف حزنیہ۔ اس ایک استعارے پر پروست نے اپنا پورا ناول بھر دیا ہے۔ وجود کے اتنے متضاد اصولوں اور قوتوں کو یکجا کر کے ان کی نوعیت بدل دینا صرف استعارے کا کام ہے۔

پھر میں نے کیا برا کہا کہ جو لوگ استعارے سے جھجکتے ہیں وہ دراصل زندگی کی قوتوں سے ڈرتے ہیں۔ چونکہ ان میں تجربے کی نئی نئی حقیقتوں کو اپنے اندر جذب کرنے کی ہمت نہیں ہوتی، اس لئے وہ ہر قسم کی غیرمنطقی باتوں کی طرف سے خطرہ محسوس کرتے ہیں اور استعارہ تو لازمی طور پر اپنے ساتھ غیرمنطقی اور بعید از فہم تجربات کھینچ کے لاتا ہے۔ لہٰذا استعارہ واقعی ڈرنے کی چیز ہے۔

خیر، ایک آدھ لکھنے والا استعارے سے ڈرتا ہے تو ڈرا کرے، لیکن اگر سو سال تک ادیبوں کی نسلیں کی نسلیں استعارے سے لرزتی رہیں تو اس سے کیا نتیجہ برآمد ہوتا ہے؟ اب ہر بات مجھ ہی سے نہ کہلوائیے۔

○

ادب کا علامتی نظام

بیسویں صدی کا علامتی ادب'' اپنے حجم اور گہرائی کے اعتبار سے ناقابلِ فراموش اہمیت کا حامل ہے۔ فلسفے اور عمرانیات کے بعض بنیادی مسائل علامتی ادب سے خاص تعلق رکھتے ہیں یوں بھی جدید دور میں فلسفہ، نفسیات اور ادب اس طرح ایک دوسرے سے پیوست ہیں کہ ایک کو دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ باہمی امتزاج کی اس صورتِ حال کا واضح اظہار آج کی وجودیاتی تخلیقات ہیں۔ اس موقع پر ہمیں اس سوال سے راست دلچسپی نہیں ہے کہ فلسفے اور ادب کا ایسا امتزاج کس حد تک جائز ہے؟ اصل مسئلہ علامتی ادب کی اس انفرادیت سے متعلق ہے جو اُسے عام ادب سے الگ کرتی ہے۔

علامتی ادب محض نئی علامتوں کی تخلیق نہیں کرتا اور نہ صرف پرانی علامتوں کو نئے متن عطا کرتا ہے بلکہ وہ خود علامت نگاری سے متعلق مخصوص طرزِ فکر کی تشکیل کرتا ہے۔ یہ طرزِ فکر عام فلسفیانہ، نفسیاتی یا عمرانیاتی سطحِ نگاہ سے مختلف ہوتی ہے۔ حال تک نظریۂ علم سے متعلقہ مباحث میں علامتی ادب کی حیثیت ایک طرح کی ضمنی یا ذیلی دلیل کی رہی ہے یعنی کسی مخصوص فلسفیانہ نظریے کے ثبوت یا وضاحت کے لیے علامتی ادب کو بطور مثال پیش کیا جاتا رہا ہے مگر چند برسوں سے علامتی ادب کے بارے میں ایک ایسی فکر کا آغاز ہوا ہے جو اس ادب کو اسی سطح پر رکھتی ہے جس سطح پر فلسفیانہ یا نفسیاتی کلیات رکھے جاتے ہیں۔ آج کا علامتی ادب صرف عام علامتی ادب نہیں ہے۔ وہ اپنی الگ انفرادیت رکھتا ہے اس کا خود اپنا جداگانہ فورم ہے اور اس کی اپنی الگ تنظیمی بنیاد۔

اس امر کی وضاحت کے لیے مغربی ادب سے چند ایسی نمائندہ مثالیں لی گئی ہیں جو علامتی ادب میں تاریخی اور فیصلہ کن اہمیت کی حامل ہیں۔ اس سلسلے میں سرِ فہرست — (Melville)

مل وِل کی ناول موبی ڈِک (Mobydick) آتی ہے۔ یہ دراصل بہت ہی بڑی وھیل مچھلی اور اس کی تلاش کی کہانی ہے۔

مسز ہاتھرن (Mrs. Hawthorn) کے ایک خط کے جواب میں خود مل وِل نے کہا تھا کہ موبی ڈک کی علامتی شکل خود اس پر واضح نہیں تھی اور اُسے صرف ایک طرح کا یہ مبہم احساس تھا کہ اس کی تصنیف میں اتنی صلاحیت تو ہے کہ اس سے تمثیلی تعمیر کا کام لیا جاسکے۔ اصل میں مل وِل نے تمثیل (Allegory) کے لفظ کو علامت کے مفہوم میں استعمال کیا تھا۔ اس بات سے قطعِ نظر کہ مل وِل علامت اور تمثیل میں فرق نہیں کرتا۔ دراصل اس نے اس بات کے ذریعے اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے جو علامتی ادب کا اہم ترین مسئلہ ہے یعنی ادبی علامت دراصل مصنف اور قاری کی باہمی تخلیق ہوتی ہے اور اسی کے باعث ادبی علامتوں میں قوت، تخلیقی ابہام اور اظہار کی ایک ایسی غیر یقینیت پیدا ہوجاتی ہے جو علامتی نظام میں وسعت، لچک اور ہمہ سمتی حرکت وجنم دیتی ہے۔ موبی ڈک میں کئی ایسی علامتی اشیا موجود ہیں جن کی کوئی متعین تعبیر نہیں دی جاسکتی مثلاً سونے کا وہ سکہ جس کو جہاز کا کپتان مستول میں اس لیے جڑ دیتا ہے کہ وہ اس انعام کی علامت بن جائے جو وھیل مچھلی کی تلاش کے بعد اس جہاز کے ملاحوں کو ملنے والا تھا۔ یہ سکہ ادبی تنقیدوں میں کئی پُراسرار تعبیروں کا موضوع بنتا رہا۔ خود کپتان کے لیے وہ اس کے نفس کی تصویر تھا اور اس 'دنیا' کی بھی جو ہر نگاہ کے سامنے مختلف اور متضاد تصویریں پیش کرتی ہے۔ کپتان کے نائب کے لیے یہ سکہ کبھی خدا کی علامت ہے تو کبھی تثلیث کی۔ جہاز کے مینیجر کے لیے یہ زندگی کا دائرہ ہے اور جہاز کے باورچی کے لیے تمباکو خریدنے کا ذریعہ جہاز کا مسخرا پپ (pip) قہقہہ لگاتے ہوئے اس راز کو فاش کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے "میں دیکھتا ہوں، تم دیکھتے ہو، وہ دیکھتا ہے، ہم دیکھتے ہیں اور سارے کے سارے دیکھتے ہی رہ جاتے ہیں۔" اس بظاہر مہمل جملے کے ذریعے مل وِل علامتی ادب کے اس اصول کو سامنے لاتا ہے جس کے باعث غیر علامتی ادب سے اس کا کوئی رشتہ باقی نہیں رہتا۔ علامتی ادب کا سب سے پہلا کرشمہ یہ ہے کہ وہ اشیا اور ان کے دیکھنے والوں کے درمیان معانی کے رشتے کو ختم کر دیتا ہے اور ان کو ایک ایسی مطلقیت عطا کرتا ہے جو شے اور ناظر دونوں کو تنہا کر دیتی ہے۔ یہ عمل یہیں پر ختم نہیں ہوتا بلکہ ایسی مطلقیت اور تنہائی کے وجود میں آنے کے بعد حقیقت اور اس کا مشاہدہ کرنے والے تمثیلی اور علامتی رشتے میں مربوط ہوجاتے ہیں۔ اس طرح اشیا اور باشعور نفوس کے درمیان

مادی اور منطقی رشتوں کو توڑ کر تمثیلی اور علامتی رشتوں کی تشکیل انجام پاتی ہے اس عمل کی مثال موبی ڈک کی پراسرار سفیدی ہے۔ جس وھیل مچھلی کی جستجو میں کئی سمندروں کو ٹٹولا گیا ہے۔ وہ سفید ہے۔ سفیدی دراصل یکسانیت بھی ہے اور تضادات کا مجموعہ بھی۔ وہ ایک مخصوص مشاہدہ بھی ہے اور ہمہ گیریت اور ماورائیت کی حامل بھی۔ سفیدی کا شعور اپنا کوئی تعین اور یقین نہیں رکھتا۔ وہ ایک مبہم بے نام دہشت ہے یا عظیم اور دل کش کیفیت۔ سفیدی ایک صامت خلا بھی ہے وران گنت آوازوں کا شعور بھی۔ وہ لاوجودیت کا مرکز بھی ہے اور کائنات کی پہنائی بھی۔ اس سفیدی اور بے ہنگم جسم کا امتزاج وھیل مچھلی کی علامت کو ایک طرح کی مہیب اور دہشت خیز شکل عطا کرتا ہے۔ اس وھیل مچھلی کی تلاش دراصل حقیقت کی ہلاکت خیز جستجو کی تمثیل ہے۔ سمندر، جہاز آسمانوں کی تنہائی، کپتان کا جنون اور ملاحوں کی توہم پرستی اس پرکشش مگر ہلاکت خیز جستجو کے علامتی خدوخال کو متعین کرتی چلی جاتی ہے۔ اِس علامت کی معنوی جہتیں ان گنت ہیں۔ سماجیاتی اور سیاسی مطالب اس دائرے کا صرف ایک کنارا ہیں۔ کپتان کا ایک پاؤں پہلے ہی سے ضائع ہو چکا ہے اور فرائڈی نقطۂ نگاہ سے دل چسپی کا مرکز ہے۔ یوں تو مابعدالطبیعیاتی اور مذہبی تعبیرات سے علامت بوجھل ہے مگر ادبی علامت مطالب کے دائرے میں قید نہیں کی جاسکتی۔ مطالب اور تاویلات علامت کے ہم سفر ہوتے ہیں مگر اس کی منزل نہیں۔ ہر ادبی علامت اپنی جگہ ایک چٹان بھی ہے اور بادل کا ٹکڑا بھی۔ وہ اپنی تردید بھی کرتی ہے اور اپنا اثبات بھی۔ اس کی سطحیت اس کی گہرائی کا سرمایہ اور اس کی گہرائی اس کی سطحیت کے لیے لازمی ہے، اس جدلیاتی وجود کے باعث ہر ادبی علامت خود مکتفی ہوتی ہے اور غیر ادبی یا نظریاتی اصولوں کے تابع نہیں ہوتی۔ اس کا ماحول خود اس کا اپنا تعمیر کردہ ہوتا ہے اسی کے باعث نظریاتی تجربہ یا فلسفیانہ فکر ادبی علامت کا مکمل احاطہ نہیں کرسکتی۔

اسی طرح کی علامت 'گلاب' ہے۔ اپنی 'کامیڈی' کے آغاز ہی میں دانتے اپنے آپ کو ایک نامعلوم جنگل میں پاتا ہے۔ اس کی ملاقات ایک چیتے، شیر اور بھیڑیے سے ہوتی ہے۔ 'کامیڈی' کے اختتام پر وہ ایک ایسے گلاب کا نظارا کرتا ہے جو ایک افق سے دوسرے افق تک پھیلا ہوا ہے جو اپنی آب و تاب اور پاکیزگی میں کوئی مثال نہیں رکھتا۔ 'جنگل' دراصل اس اخلاقی، سیاسی اور مذہبی بحران کی علامت ہے جس سے دانتے کو سابقہ پڑا۔ جن جانوروں سے اس کی ملاقات ہوتی ہے وہ دراصل اس بحران کے روایتی حل ہیں جیسے مذہبی ادارے، سلطنت

اور اقتدار۔ اس علامتی شعور کے سفر کا اختتام اس معرفت پر ہوتا ہے جس کی علامت وہ پھیلا ہوا اور چمکتا ہوا گلاب ہے، جس کے باعث دانتے کے نفس کو سکون اور سلامتی حاصل ہوتی ہے۔ اس کے مقابلے میں ییٹس 'Yeats' کا 'گلاب' ہے جو اس کی نظم The Rose of Battle کا علامتی مرکز ہے۔ یہ گلاب کسی روحانی سفر کی منزل نہیں بلکہ ایک مبہم راستہ اور ایک غیر مستقل جستجو ہے۔ یہ خوف بھی ہے اور امید بھی۔ بحران بھی ہے اور امن بھی۔ ییٹس کا پراسرار گلاب کسی مخصوص فرد کا عرفان نہیں بلکہ وہ قندیل ہے جو تمام زمانوں کے ہزار ہا انسانوں کے خواب و خیال میں جھلکتی ہے۔ وہ دور ہے اور نزدیک بھی۔ روشن بھی ہے اور تاریک بھی۔ وہ کسی مخصوص راستے پر متعین نہیں ہے اور پھر بھی ہر راستے پر موجود ہے۔ اس گلاب کا نہ کوئی جسم ہے اور نہ کوئی حجم اگر دانتے کا گلاب یقین کی علامت ہے، تو ییٹس کا گلاب اس ابہام کا پرتو ہے جو یقین کے رخصت ہوجانے کے بعد پیدا ہوتا ہے مگر ییٹس اس ابہام کو منفی اور غیر یقینی نہیں سمجھتا بلکہ وہ ایک ایسا سرچشمہ ہے جس سے علامتی شعور ابل پڑتا ہے۔ اس ابہام کے باعث تضادات کی یک سوئی ہوتی ہے اور ذہن منطقی اقدار کے اختلافات کے اندر محض قیدی بن کر نہیں رہتا۔ اس کے باعث ادب، فلسفے اور سائنس سے الگ ہوتا ہے۔

ہر ادبی علامت پیکر اور متن، اظہار اور معانی، فرد اور ماحول، وحدت اور کثرت کے درمیان تحدیدات قائم کرتی ہے اور وسعت بھی۔ اس دوہرے پن کے باعث علامت فکر کا موضوع نہیں رہتی۔ فکر دراصل یک جہتی اور یک سمتی ہوتی ہے۔ ادبی علامت تمثیلی بنیاد پر معروضات کی باہمی مشابہت کو مجسم کرتی ہے مثلاً گلاب دراصل ایک نباتاتی معروض ہے گلاب کی علامت کے ذریعے ایک ایسی روحانی کیفیت کا اظہار کیا جارہا ہے جو اپنے احساس میں گلاب کی مادی صفات سے مشابہ ہے۔ محض مشابہت کا اظہار تمثیلی بنیاد فراہم کرتا ہے مگر علامت اس سے آگے بڑھ کر مشابہت کو مجسم کرتی ہے یعنی دانتے یا ییٹس کا گلاب مادّی مشابہت سے اوپر ہوکر اپنا الگ وجود حاصل کرلیتا ہے۔ یہی عمل درحقیقت علامتی تخلیق ہے اسی بنیاد پر، ینگ — (Jung) نے علامت کو شعور اور لاشعور کے اتحاد کا مرکز قرار دیا تھا۔ وھائیٹ ہیڈ (Whit Head) کے پاس علامت تجربات کے تخلیقی تسلسل کا نام ہے۔

ادبی علامت محض خارجی تخلیق نہیں ہے بلکہ اس اتحاد کا پرتو ہے جو خود ہر علامت کے داخلی تضادات کے درمیان پایا جاتا ہے۔ ہر علامت مادّی اور روحانی، مخصوص اور ہمہ گیر وقتی اور

ابدی، مکانی اور زمانی واردات کو یک جا کرتی ہے اور اِس داخلی اتحاد کے باعث علامت محض لفظ کی حیثیت میں باقی نہیں رہتی بلکہ ایک ایسی توانائی بن جاتی ہے جو صدیوں انسانی ذہنوں کو متاثر کر سکتی ہے۔ ہر علامت کا ابلاغ اسی حد تک ممکن ہے جس حد تک کہ قاری اس داخلی اتحاد کو سمجھ سکے۔ Lewis کے نقطۂ نظر سے اس اتحاد کے دو رخ ہوتے ہیں ایک تو علامت کا وہ تصوری جز و ہے جو اپنے معروض کی نشان دہی کرتا ہے اور دوسرا وہ جز و ہے جو اس معروض کو تمثیلی بنیاد پر مجسم کرتا ہے۔ تصوری بنیاد خارجی رشتوں پر قائم ہوتی ہے اور یہ خارجی رشتے غیر علامتی شعور میں اجزا اور کل کی تقسیم پیدا کرتے ہیں مگر جیسے ہی معروض تمثیلی جسم حاصل کرتا ہے یہ تقسیم باقی نہیں رہتی۔ اسی لیے تنقیدی مباحث میں یہ سوال طے شدہ نہیں کہ علامتی تجزیہ علامت کو برباد کرتا ہے یا مضبوط۔

مذکورہ بالا تجزیہ دراصل علامت کی ساختی (structural) تفہیم میں مدد دیتا ہے مگر سوال یہ ہے کہ آخر ادبی علامت کا امتیازی عمل کیا ہے۔ جہاں تک نظریۂ علم کا سوال ہے علامتی ادب منطق کے مقابلے میں تمثیلی قیاس (analogy) کو ذریعۂ علم قرار دیتا ہے۔ منطق مادّی (اور تجریدی) رشتوں اور امکانات کو اٹل جانتی ہے۔ تمثیلی قیاس ان رشتوں کو جزوی اور نامکمل قرار دے کر مشابہت اور مماثلت کے ذریعے ایک ایسی حقیقت کو بے نقاب کرتا ہے جو منطقی اور تجریدی علوم میں ظاہر نہیں ہوتی۔ اس سے یہ مراد نہیں لی جانی چاہیے کہ حقیقت دو ایسے حصوں میں منقسم ہے جو اپنی جگہ اٹل اور معلق ہیں۔ دراصل علامتی ادب، منطق اور تمثیل کے اس اٹل پن کی نفی ہے۔ وہ ایک ایسا دریچہ ہے جس کے باعث مادّہ روح سے اور روح مادّے سے آشنا ہوتی ہے۔ کارلائل بھی یہی نقطۂ نگاہ اختیار کرتے ہوئے علامت کو اس محدود 'ظاہر' سے تعبیر کرتا ہے جس کے ذریعہ ذہن لامحدود 'باطن' سے آگاہ ہوتا ہے اس بنیاد پر علامت حقیقت کو ظاہر بھی کرتی ہے اور پوشیدہ بھی۔ پوشیدہ رکھنے کے عمل کو کارلائل 'سکوت' کا نام دیتا ہے اور ظاہر کرنے کے عمل کو 'گفتگو' کا۔ اس 'سکوت' اور 'گفتگو' کے باعث ہر علامت اپنی 'دوہری' معنویت رکھتی ہے مگر ایمرسن اس امر میں شک کرتا ہے۔ وہ اس بات کے ماننے کے لیے تیار نہیں کہ علامت مادے اور روح کے درمیان صحیح رشتہ قائم کر سکتی ہے۔ ایمرسن دراصل اس بات پر مکمل یقین نہیں رکھتا کہ مادّی دنیا روحانی دنیا کی تشفی بخش علامت بن سکتی ہے۔ امریکی اور برطانوی مکاتبِ خیال اسی تذبذب کا شکار ہیں مگر فرانسیسی علامت نگار جن کے اکابرین میں بودلیئر اور ملارمے شامل

ہیں، اس بحث میں نہیں پڑنا چاہتے ہیں۔ وہ علامت، کی تخلیقی توانائی کے قائل ہیں اور اس روش پر اتنی دور جاتے ہیں کہ ان کا سماجی ماحول سے کوئی ربط باقی نہیں رہتا۔ بودلیئر اپنی ادبی علامتوں کے ماتحت ایک ایسی ابدیت کا قائل ہے جو وہ اپنے ساتھ لیے پھرتا ہے۔ اس طرح کی 'منقولہ ابدیت' کا تصور عام فرانسیسی علامتی ادب کی خصوصیت رہا ہے۔

علامت کے اس عمل کا شعور ہمیشہ ٹھیٹ ادبی فکر کا نتیجہ نہیں رہا۔ دراصل جدید دور سے قبل قرونِ وسطیٰ کی ہرمیاتی (Hermetic) روایت نے اس کے بیج بوئے تھے۔ ہرمیاتی روایت تمام کائنات میں مماثلت کے اصول کی قائل ہے۔ جدید نفسیات کے آغاز سے پہلے تک یہی ہرمیاتی اصول یورپ کی ادبی تخلیقات پر حاوی تھا۔ ہرمیاتی فلسفے کا خلاصہ یہ چار لفظ ہیں۔ 'جیسے اوپر ویسے نیچے' یعنی آسمانوں میں جو کچھ ہے وہ زمین پر ہے۔ صنمیات اور سماجیات آپس میں گتھے ہوئے تھے۔ نجوم، رمل، سیاسیات ادبی تمثیلیات اسی ہرمیاتی اصول کی کارفرمائیاں تھیں۔ اس قدیم روایت کی تصدیق ایک ایسے نظریے نے کی جس کو جدید سائنس کی سند حاصل ہے۔ فرائڈ اور ینگ نے ٹھیٹ ہرمیاتی مساوات کے وزن پر وہی بات کہی 'جیسے اندر ویسے باہر' جس طرح ہرمیاتی فکر میں مادّی بلندیاں روحانی درجات کی علامت تھیں اور مادّی پستیاں انھیں علامات کے تابع اسی طرح فرائیڈی نظام میں شعور اور لاشعور کے درمیان علامتی پل باندھے گئے۔ ہرمیاتی اور فرائیڈی تصورات کا حیران کن امتزاج آج کا جدید ادب ہے۔ کافکا اور جوائس اس امتزاج کے علمبردار ہیں۔ حالاں کہ فریزر اور دستوو سکی نے پہلے ہی سے اس کی بنیادیں ڈال دی تھیں۔ فاکنر، وولف، مان، فورسٹر، کانراڈ اور ہیمنگوے نے اسی علامتی اصول پر عمل کیا۔

آخر میں پھر ہم اسی دانتے کے 'گلاب' کے موضوع کو یاد دلانا چاہتے ہیں جس کو جیمس جوائس اپنی ناول (A Portait of the Artist) میں استعمال کرتا ہے۔ جوائس کہتا ہے:

''کوئی نیا عالم ہے یا محض ایک روشنی یا کوئی پھول؟ دمکتے ہوئے کپکپاتے ہوئے اور نقاب الٹتے ہوئے کوئی اچانک در آنے والی روشنی، کوئی کھلتا ہوا پھول۔ وہ پھیلتا گیا۔ لاانتہا، ہر حد سے ماورا۔ اپنی ہی طرف لوٹتے ہوئے۔ بھرپور سرخی بھڑک اٹھی۔ بے نقاب ہوتی گئی۔ ایک پرت کے بعد دوسری پرت جیسے روشنی کی موجیں اٹھتی ہوئی پھیلتی ہوئی۔ تمام آسمان روشنی میں ڈوب گیا اور ہر روشنی دوسری روشنی سے زیادہ پرنور تھی۔'' اس عبارت کا تجزیہ ان سارے مراحل کی توضیح کر سکتا ہے۔ جو علامتی تخلیق میں پیش آتے ہیں۔ اصل تصور محض ایک 'گلاب' کا ہے۔

مگر علامتی تخلیق کار کے ہاتھوں وہ کچھ سے کچھ ہو جاتا ہے۔ پہلی منزل پر گلاب کے تصور پر اس قدر شدید توجہ مرکوز ہے کہ اسی شدتِ نگاہ کے باعث گلاب اپنی مادیت، اپنی شناخت اور اپنی معروضیت کھو دیتا ہے۔ اسی لیے جوائس پوچھتا ہے آخر یہ کیا ہے "کوئی نیا عالم یا محض ایک روشنی یا کوئی پھول؟" دوسری منزل پر گلاب اپنی مادیت کھو دینے کے بعد اس طرح شعور میں تحلیل ہو جاتا ہے کہ وہ اب کوئی 'شے' نہیں رہتا بلکہ ایک غیر یقینی، متغیر، تاثر کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔ اسی لیے جوائس کہتا ہے "دمکتے ہوئے، کپکپاتے ہوئے اور بے نقاب ہوتے ہوئے" یہ سارے الفاظ کسی ٹھوس معروض کا اظہار نہیں بلکہ ایک طرح کے تغیر کا شعور ہیں۔ یہاں دراصل علامت کا وہ سفر مراد ہے جس کے باعث مادّی تعین سے شعور آزاد ہو کر ماورائی فکر کا حامل ہوتا ہے۔ اب گلاب کا مادّی وجود ختم ہو چکا ہے اس کے اب کوئی مادّی معنی نہیں۔ وہ کسی مکانیت کا قیدی نہیں وہ محض ایک تغیر ایک سفر اور ایک تاثر کی اہمیت کا حامل ہے۔ یہی وہ منزل ہے جہاں علامت شے کو اس کے غیر میں بدل دیتی ہے۔ گلاب کا مادّی وجود اپنے غیر میں تبدیل ہو چکا۔ اب وہ محض ایک غیر متعین کیفیت کا نام ہے۔ اس ماورائی وجود کا حامل ہونے کے بعد "ایک اچانک در آنے والی روشنی" بن جاتا ہے اور اس میں ماورائی وجود کی ساری خصوصیات پیدا ہونی شروع ہو جاتی ہیں۔ یہ خصوصیات اٹل اور پراسرار ہیں۔ ان کے باعث علامت نفی بھی کرتی ہے اور اثبات بھی۔ وہ سکڑتی بھی ہے اور پھیلتی بھی۔ وہ اَن گنت پردوں کو حائل بھی کرتی ہے اور ہر نقاب کو چاک بھی۔ وہ ہر چیز کو اپنی طرف کھینچتی ہے اور اسی وقت ہر شے سے بیزار بھی ہے۔ یہ وہ وقت ہوتا ہے جب کہ "تمام آسمان روشنی میں ڈوب جاتے ہیں اور ہر روشنی دوسری روشنی سے زیادہ پرنور بن جاتی ہے۔" یہ سارے تضادات جن پر علامت غلبہ حاصل کرتی ہے۔ محض اپنا تمثیلی وجود رکھتے ہیں۔ نہ کوئی ظاہر ہے اور نہ کوئی باطن۔ نہ کوئی نفی ہے اور نہ کوئی اثبات۔ اب علامت اپنے ماورائی سفر کا آغاز کرتی ہے۔ اب ماورا کا لفظ بھی پیچھے رہ جاتا ہے۔ ان منازل کی تفہیم دراصل کسی منطقی کلیے یا مابعدالطبیعیاتی پس منظر کی احتیاج نہیں رکھتی اور نہ کسی طرح کے تصوف کے عکس کو برداشت کرتی ہے۔ اسی علامتی بنیاد پر تمدن قائم رہتے ہیں۔ یہ بات ماضی پر زیادہ صادق آتی ہے۔ اب علامتی تخلیق انسان کی تنہائی کا سبب بھی ہے اور اس کا درمان بھی۔ روایتی علامتی نظام کے ٹوٹ جانے کے بعد اب فرد کو اپنے لاشعور سے راست سابقہ پڑتا ہے۔ لاشعور کا راست مقابلہ محض منطقی، تجریدی اور عقلی ہتھیاروں سے نہیں کیا جاتا۔ اس کے لیے علامت

کی سپر ضروری ہے۔ یہی سپر آج جدید ادب ہے وہ مذہب بھی ہے اور فن بھی۔ وہ تاریخِ انسانی میں رخنہ ڈالتا ہے اور اسے پر بھی کرتا ہے۔

تمدن، لاشعور اور علامت کے موضوع کا تجزیہ بڑا ہی فیصلہ کن ثابت ہو سکتا ہے۔ تمدن ان علامتوں کا اجتماع ہے جو گروہ کو متحد کرتی ہے اور دوسرے گروہوں سے الگ۔ ان تمدنی علامتوں کے ذریعے فرد اور جماعت کا رشتہ ہموار ہوتا ہے۔ تمدنی علامت فرد کا اجتماعی شعور ہے۔ اس کے باعث وہ اپنے لاشعور کو منظم اور اس کو گروہی مفاد کے تابع کرتا ہے۔ تمدنی علامتوں کا انتشار فرد اور لاشعور کے رشتوں میں انقلاب برپا کرتا ہے۔ تمدنی علامتوں کے کمزور پڑ جانے یا غائب ہو جانے کے باعث فرد خوف اور تنہائی کا شکار ہوتا ہے۔ لاشعور کے مقابلہ میں خوف اور تنہائی — اس کے دو آرکی ٹائپل اظہارات ہیں: موت کا خوف اور جسم کی تنہائی — ان کے مقابلے کے لیے فرد کو پھر سے علامتی پناہ گاہ بنانی پڑتی ہے۔ اب تمدنی سرمایہ تو باقی نہیں ہے اس کا سہارا لیا جا سکے۔ اب جس سانپ (لاشعور کی علامت) سے اسے خطرہ رہتا ہے وہ اس کی طرف لپکتا ہے تاکہ اس کو ایک ایسی لکڑی میں تبدیل کرے جو اس سانپ کو ہلاک کرنے اور اس سے بچنے میں اس کی مدد کر سکے۔ فرد کا اپنی بنیاد پر علامت کی تخلیق کرنا کچھ اسی طرح کا عمل ہے۔ یہاں یہ سوال اہم نہیں کہ علامت 'کہتی' کیا ہے بلکہ اہم بات یہ ہے کہ علامت 'کرتی' کیا ہے۔ وہ تمدنی سرمائے کی غیر موجودگی میں فرد کے نفس کو ایک عارضی یا مستقل سلامتی عطا کرتی ہے۔ یہ سلامتی خود ساختہ ہے — اسی لیے خطرات سے بھرپور! اب کوئی جماعتی اور تاریخی قطعہ نہیں کہ فرد کی سلامتی صدیوں تک محفوظ رہ سکے۔ اب فرد کو ہر لمحہ اپنی سلامتی کی فکر ہے وہ ہر لمحہ اس سلامتی کو کھوتا اور اسے ازسرِ نو حاصل کرتا جاتا ہے۔ علامتی ادب اسی لیے کسی علمی غایت کو پورا نہیں کرتا اور نہ ان معیارات پر جانچا جا سکتا ہے۔ جو ادب کو تاریخی اور جماعتی پیداوار سمجھتے ہیں۔ اس لیے علامتی ادب کے تنقیدی اصول غیر علامتی ادب کے تنقیدی اصولوں سے مختلف ہوں گے —

○

(فکر و فن)

استعارہ اور علامت

(ایک اہم عصری تفریق)

شاعری کی تفہیم اور انتقاد کے بارے میں زیادہ تر دو نظریات کارفرما نظر آتے ہیں۔ افلاطونی اور ارسطوئی۔ اگر مشرقی بوطیقہ کے حوالے سے بھی تنقید شعر پر غور کیا جائے تو اردو شاعری کی حد تک، فارسی روایت کے تتبع میں افلاطونی اور ارسطوئی انداز فکر نمایاں ملتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ہمارے منطقہ میں مشرقی روایت کی زبوں حالی اور مغربی مکاتب تنقید کی مقبولیت نے بھی جس بنیادی تضاد کو پروان چڑھایا ہے وہ بھی افلاطونی اور ارسطوئی ہے۔ بس فرق یہ ہے کہ اب ایرانی اور عرب نقادوں کے بجائے مغربی نقادوں کے افکار، نصاب تعلیم اور تنقیدی مباحث کا حوالہ بنتے ہیں۔

استعارہ اور علامت کے مابین فرق کی عمر تقریباً نوع انسانی کی عمر کے برابر ہے۔ نسل انسانی کی اولین اہم رزمیہ شاعری میں تمثال سازی کا جس قدر رواج ملتا ہے وہ ایک طرح سے استعارہ سازی ہی کا عمل ہے۔ شاعری حسن حقیقی تک رسائی کا ذریعہ بھی ہے۔ ابتدائی دور میں بھی حسن کا ظہور ایک نوع کی تخلیقی ربط و ضبط سے پیدا ہوا کرتا تھا۔ حسن تک رسائی کی تخیلی کوششوں میں وہ شاعر سبقت لے جایا کرتے تھے جن میں اعلیٰ درجے کی تمثال سازی کی قدرت موجود ہوتی تھی۔ استعارہ سازی کیا ہے؟ اس کا جواب تو یہ ہے "یعنی وہ (استعارہ سازی) چیزوں کے ان علائق کو اجاگر کرتی ہے جن کا کسی کو اس سے پہلے ادراک نہ ہوا تھا اور استعارہ سازی سے آگے کی منزل یہ ہے کہ استعارے افکار کی سالم و مکمل تصویریں نہیں رہ پاتے۔ بلکہ افکار کی قسموں یا ان کے حصول کی علامتیں بن جاتے ہیں۔ اس کا مطلب ہوا کہ علامت استعارہ کے مقابلہ میں کسری ادراک کا دعویٰ کرتی ہے لیکن یہ اپنی بے پناہ اشاراتی

قوت کی وجہ سے نہ صرف استعارہ کی نمائندگی کے ساتھ ساتھ نفس ادراک پر حاوی ہوتی ہے اور مفاہیم کی ترسیل کو اس قدر جامع اور رواں بنا دیتی ہے کہ کامیاب علامت نگاری دراصل اعلیٰ پائے کی ایک ایسی تمثال سازی بن جاتی ہے جو انسانی تجربہ کو بے پناہ گہرائی اور ترفع بخشتی ہے۔

تمثال سازی افلاطون کے مقابلہ میں ارسطوئی انداز نظر کے قریب ہے۔ ان معنوں میں کہ ارسطو شاعری کی پرکھ کے معیارات شعر ہی کے اندر تلاش کرتے ہیں جب کہ افلاطون کے یہاں شاعری الہامی ہے۔ شاعری کی پرکھ کے لیے ایک باقاعدہ 'قانون' ہے۔ یعنی ناقلانہ شاعری کی تردید۔ افلاطون فیڈریس (Phaedrus) میں اس تصور کو اس طرح پیش کرتا ہے:

'جنون کی تیسری قسم وہ ہے جو ان لوگوں کو لاحق ہوتی ہے جن کے سر پر فنون کی مقدس دوشیزاؤں کا سایہ ہو۔ یہ جنون کسی لطیف اور منزلہ روح میں حلول کر جاتا ہے اور اس روح کے اندر ایک خروش پیدا کر کے اس سے غنائیہ کلام تخلیق کراتا ہے جس میں قدیم زمانوں کے شجاعوں کے کارنامے آئندہ نسلوں کی ہدایت کے لیے بیان کیے جاتے ہیں لیکن اگر کسی شخص کو فی الواقع یہ جنون نہ ہو اور وہ بت خانہ کے دروازے پر اگر دستک سے اس امید پر کہ وہ اپنے ہنر کے بل بوتے پر اندر داخل ہو سکے گا، تو ایسے شخص کو ناکامی کا منہ دیکھنا پڑتا ہے۔ اس میدان میں فرزانہ دیوانے کا مقابلہ نہیں کرسکتا۔''

'مکالمات' میں سقراط نے داستان گو این Ion سے ہم کلام ہوتے ہوئے کہا تھا:

''وہ ملکہ جو تمھیں ودیعت ہوا ہے محض ایک ہنر نہیں، وہ ایک الہامی قوت ہے۔ تم قدوسی طاقتوں کے زیر اثر ہو۔ شاعر ایک لطیف الجبلت، پرواز کی طاقت رکھنے والی اور مقدس ہستی ہوتا ہے اور وہ کوئی چیز اس وقت تک تخلیق نہیں کرسکتا جب تک کہ اس پر ایک الہامی قوت کا قبضہ نہ ہو جائے اور اس کے حواس یکسر زائل نہ ہو جائیں۔ خدا شاعروں کے دماغ معطل کر دیتا ہے اور پھر ان سے اپنے پیغمبروں کا کام لیتا ہے۔''

ارسطو، افلاطون کے تصور نقل کے حق میں ہے۔ اس کے نزدیک تین قسم کی چیزوں کی نقل ممکن ہے (1) وہ تمام چیزیں جیسی کہ وہ تھیں یا ہیں (2) وہ چیزیں جیسی کہ وہ نقل کرنے والے کے تصور کے مطابق ہیں اور (3) جیسا کہ انھیں ہونا چاہیے۔ افلاطون نے تیسری قسم کی چیزوں کو

'مثالی' کا نام دیا تھا۔ شاعر تیسری قسم کی نقل سے پہلی اقسام کی ناقص چیزوں کو کامل بنا دیتا ہے۔ ارسطو کے نزدیک شاعری تاریخ نویسی سے زیادہ فلسفیانہ عمل ہے۔ افلاطون کے یہاں شاعری اور فلسفہ کے مابین مماثلت ایک بعید عمل تھا لیکن ارسطو کے یہاں شاعری، خود فلسفہ کے لیے بھی بنیادی اہمیت کی حامل ہے۔ ارسطو ہی نے کیا عجیب و غریب بات کہی تھی کہ ''قرین قیاس ناممکنات کو خلاف قیاس ممکنات پر ترجیح دینی چاہیے۔''

ظاہر ہے کہ مغرب کے بورژوا ادب میں گزشتہ چند دہائیوں سے جس رجحان نے فروغ پایا ہے وہ افلاطون سے زیادہ ارسطو کے تتبع میں ہے۔ خالص ادب اور خالص شاعری کے وکلا شاعری کی پرکھ کے لیے شاعری سے باہر کے نظریات کو خواہ ان کا تعلق سیاسی، معاشی، معاشرتی یا کائناتی فکر سے ہو۔ شاعری کی قلمرو کے لیے 'بیرونی' عناصر سمجھتے ہیں۔ جب تھامس لئو پیکاک (Thomas LeaPeacock) نے اپنی تصنیف 'شاعری کے چار ادوار' میں دعویٰ کیا تھا کہ شاعری فضول مشغلہ بن چکی ہے اور بہتر یہ ہے کہ اس سے فراغت پالی جائے کیونکہ ایک ایسے دور میں جو علم، عقل اور روشن خیالی کا دور ہے، شاعری محض توہم پرستی کو اکساتی ہے۔ اس مقالہ کے جواب میں شیلی نے اپنا شہرۂ آفاق مقالہ 'شاعری کے دفاع میں' (Defence of Poetry) رقم کیا تھا اور یہ دعویٰ کیا تھا کہ ''شاعری تخیل سے کام لے کر افلاطونی 'عالم مثال' سے براہ راست تعلق پیدا کرتا ہے اور اس طرح محض ان مثالوں کے پرتو کی نقل نہیں کرتا بلکہ حقیقت کی عکاسی کرتا ہے۔ اس کے بعد شاعری پر تابڑ توڑ حملے ہوئے۔ میتھیو آرنالڈ نے شاعری کا بھرپور دفاع کیا، لیکن اس نے یہ خیال ظاہر کیا کہ ''ہمارا مذہب امور واقعی، فرضی امور واقعی، کا مدعی بن کر گویا مادہ پرست بن گیا ہے۔ اس نے اپنے جذبات کو امور واقعی کے ساتھ وابستہ کر لیا ہے اور امور واقعی نے اس کے ساتھ بے وفائی کی ہے لیکن شاعری کے لیے امور واقعی کچھ حیثیت نہیں رکھتے۔ اس کے لیے خیال ہی سب کچھ ہوتا ہے۔ باقی سب سایہ ہے، وہم ہے، فریب ہے۔ شاعری اپنے جذبات کو خیالات کے ساتھ وابستہ کرتی ہے۔ خیالات ہی اس کے لیے واقعات ہوتے ہیں۔''

جدید مغربی تنقید میں شیلے اور آرنالڈ کے دو متحارب دھارے اب مختلف رنگ بدل چکے ہیں لیکن شیلے اور آرنالڈ کے تنقیدی دھارے ساتھ ساتھ بہہ رہے ہیں۔ یہ رویے بھی اپنی اصل میں افلاطونی اور ارسطوئی ہیں کیا دلچسپ صورت حال ہے کہ شیلے افلاطون کے ساتھ ہے اور

آرنالڈ ارسطو کے ساتھ۔ افلاطون اور ارسطو کے مابین جہاں اور بہت سے فرق ہیں وہاں تمثال سازی کے بارے میں تصورات میں بھی فرق ہے۔ افلاطون استعارہ کی اہمیت کے باب میں خاموش ہیں جب کہ ارسطو استعارہ اور پھر علامت کی ترقی یافتہ شکل کا موئد ہے۔ ارسطو تخلیقی قوت کی مدد سے استعارہ کو جس مقام پر فائز کرنا چاہتے ہیں وہ افلاطون کے ذہن میں دور دور تک موجود نہ تھا۔ ارسطو نے آج کے بورژوا ادب کو جمالیاتی اور مابعد الطبیعیاتی زبان کا خوگر بنایا ہے اور یہی وہ بنیادی فرق ہے جسے آج کے علامت نگار اس درجہ اچھالتے ہیں کہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ استعارہ ہی سب کچھ ہے اور علامت اس کی ترقی یافتہ شکل۔ اگر استعارہ اور علامت کو ابلاغ کی راہ میں سدراہ بننے دیا جاتا تو چنداں مضائقہ نہ تھا لیکن جب علامت ہی غایت اولیٰ بن جائے اور ابلاغ غیر ضروری بلکہ غیر ادبی مطالبہ تو پھر اس بحث کے بارے میں غور و خوض ضروری ہو جاتا ہے۔

ابھی کچھ عرصہ پہلے کی بات ہے کہ استعارہ بلا شرکت غیرے حکمراں تھا۔ بسا اوقات علامتیں بھی توسیع شدہ استعاروں (Extended Metaphors) کے ذیل میں آجایا کرتی تھیں۔ جب ہماری زندگیوں میں علم سے مراد کم سے کم کے بارے میں زیادہ سے زیادہ جانکاری لی جانے لگی اور ایک صدی پہلے کا سالم عالم درجنوں ذیلی علوم میں تقسیم ہونے لگا تو ہماری جمالیاتی زندگی میں کلیت کی اہمیت میں اضافہ ہوا۔ سائنس اور فنون میں کچھ اختلافات نظر ضروری ہے۔ فنون میں سائنس کے برخلاف کلیت ساز اجزا کو الگ الگ تناسب کے حوالہ سے اور پھر پوری کلیت میں زندگی کی ارفع صورت گری کے حوالہ سے دیکھا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مونا لیزا کی مسکراہٹ صرف چہرہ کا مطالعہ نہیں ہے بلکہ پورے وجود کا مطالعہ ہے۔ اس وجود کا بھی جو مسکرانے والے کے وجود کے اندر پروان چڑھ رہا ہے۔ ارسطو سے کروچے اور پھر سوسین کے لینگر Susan K. Langer تک کا سفر استعارہ کا سفر ہے۔ وہی استعارہ جو آج بھی شاعری کی جان ہے لیکن جب استعارہ محض الفاظ کے پار جانے کا عمل بن کر رہ گیا اور اس لیے بہت ہی قابل تعریف تخلیقی قوت کا نشان تو پھر ایک زیادہ طاقت ور 'نشان' کی ضرورت پیش آئی جو استعارہ سے زیادہ حاوی اظہار کا نعم البدل ہو سکے اور یہ اسی وقت ممکن ہو سکتا تھا جب انسانی زندگی پر حاوی رموز و کنایے (یعنی علامتیں) زندگی کی تشریح کا کام اپنے سر لے لیں علامت اس طرح صرف ایک نشان یا نشان دہی کرنے والا اظہار نہیں رہ پاتی بلکہ پوری زندگی کا روپ

دھار لیتی ہے۔ علامت استعارہ سے کہیں زیادہ سلیس Lucid ہوسکتی ہے بشرطیکہ اس کا استعمال کرنے والا اس درجہ اعلیٰ پایہ کا فنکار ہو کہ وہ اپنی علامت یا علامتوں کے لیے اپنے قارئین یا سامعین کے ذہن میں وہ بنیادی myth لا کھڑی کردے جس میں وہ علامت سانس لیتی ہے۔ اگر علامت شخصی ہے یعنی فنکار نے اسے توسیع شدہ استعارہ کی حیثیت سے تخلیق کیا ہے۔ تب بھی شخصی علامت اپنے تلازموں کی مدد سے اس درجہ روشن sign post کا روپ دھار لیتی ہے کہ علامتوں کے ذریعہ تخلیقی محاکات واضح تر ہوجاتے ہیں۔ اگر ایسا نہیں ہو پارہا ہے تو اس میں علامت یا extended metaphor کا قصور نہیں ہے بلکہ یہ فنکار کا عجز ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے ذہنوں میں کامیاب علامت نگاروں کی مختصر فہرست ہمیشہ موجود رہتی ہے لیکن ناکامیاب علامت نگاروں کی لمبی قطاریں عجز بیان کے جرم میں پہلے گونگی اور پھر معدوم ہوتی رہتی ہیں۔ شاعرانہ انصاف کی ایک شکل یہ بھی ہے۔ علامت کی ضرورت کیوں پیدا ہوتی ہے۔ ایک وجہ تو یہ ہوسکتی ہے کہ علائم نگار صاف اور سادہ اظہار کا خوگر نہ ہو اور اپنے قارئین کے لیے صرف ایسے نفوس کا انتخاب کرنا چاہتا ہو جو اس کے تخلیقی کھیل کی داد دے سکیں۔ ہمارے حصہ میں زیادہ تر ایسے ہی فنکار آئے ہیں۔ یہ حضرات 'ادب برائے ادب' کے سہل انگار فلسفہ سے متاثر ہوکر اپنے کلام کے ابلاغ میں خواہ مخواہ رکاوٹیں کھڑی کرتے رہے ہیں۔ علامت نگاری کی ایک شکل وہ ہوتی ہے جو کلاسیکی غزل گو شعرا اور کلاسیکی شاعری کے ڈکشن کے زیر اثر نظم گوئی کا راستہ اختیار کرنے والے شعرا نے اختیار کی۔ جیسے کہ فیض، اختر الایمان، مخدوم، علی سردار جعفری، احمد ندیم قاسمی، عزیز حامد مدنی اور بعض دیگر شعرا۔ راشد اور اختر الایمان کی علامت نگاری کے نظام قدرے مختلف ہیں۔ اوّل الذکر شعرا اور ان کے قبیل کے دیگر شعرا نے استعاروں کو علامتیں بنایا ہے۔ ان شعرا کی شخصی علامتیں بھی کسی دوسری شعری روایت کی مستقل البنیاد علامتی نظام سے اخذ کردہ ہوتی ہیں۔ یہ تمام شعرا تضمینی اور تعمیری معانی میں فرق روا رکھتے ہیں۔ ان میں سے کسی نے بھی سائنسی اور ادبی اظہار کے مابین فرق مٹانے کی کوشش نہیں کی۔ تقریباً تمام شعرا ابہام، اہمال، تناقض اور تضاد سے اعلیٰ پایہ کا ادبی کام لیتے ہوئے ملتے ہیں۔

یہ درست ہے کہ تضمینی معانی محض حاشیہ آرائی اور خارجی زینت کا کام نہیں دیتے بلکہ وہ شاعرانہ اظہار کا ایک لازمی عنصر ہوتے ہیں۔ شاعری الفاظ کے متعین معنوں کو جھنجھوڑتی رہتی ہے اور اس طرح لغوی معنی کی اہمیت کم کرتی رہتی ہے۔ استعارہ تحویلی (سائنسی) اور جذباتی

(شاعرانہ) اظہار سے ہٹ کر چلتا ہے۔ علامت واستعارہ کے مابین ایک فرق یہ ہے کہ استعارہ میں تو یلی و جذباتی اظہار کے بارے میں جس کج روی کا مظاہرہ ملتا ہے وہ علامتی اظہار میں بدرجہ اتم موجود ہوتی ہے۔ علامتی اظہار دراصل زیادہ موثر اور کامیاب استعاراتی اظہار کے خام مواد سے جنم لیتا ہے۔ یہ بڑی حد تک ایک وجدانی عمل ہے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ جس بوطیقہ میں تشبیہ اور استعارہ کی بحث ہنوز جاری ہو اور استعارہ کے حق میں زیادہ ووٹ پڑ رہے ہوں وہاں علامتی اظہار کی چلن ایسا ہی ہے جیسے سادہ تر طرز بیان کی خوگر پبلک کے لیے بہت زیادہ پیچیدہ طرز اظہار پر اصرار۔ علامتوں کو شعوری طور پر سمجھنے کے لیے جس تعلیمی استعداد کی ضرورت پیش آتی ہے۔ وہ فی الحال ہمارے یہاں چند فیصد قارئین میں پائی جاتی ہے۔ عوام الناس لوک ورثہ کی کہانیوں اور گیتوں میں تہذیبی علامتوں کی موجودگی سے لطف اندوز ہوتے ہیں لیکن جب یہی علامتیں زبان اور syntax کی شکست و ریخت اور درآمد شدہ لفظیات اور تجربات کی مدد سے پیش کی جاتی ہیں تو یہ علامتیں مذاق بن کر رہ جاتی ہیں۔

استعارہ اور علامت ایک طرز نگارش ہی نہیں بلکہ ایک طریقہ فکر کی نشان دہی کرتے ہیں۔ اربن اپنی تصنیف Language and Reality میں لکھتا ہے:

''تمام شاعرانہ علامات یا تو بجائے خود استعارے ہوتی ہیں یا استعاروں سے پیدا ہوتی ہیں لیکن علامت استعارہ سے بڑی چیز ہے۔ استعارہ صرف اس وقت علامت بنتا ہے جب ہم اس کے ذریعہ کوئی مثالی مضمون، جو اور کسی طرح ادا نہ کیا جاسکے، ادا کریں... ہم استعارے کا استعمال تمثیلی طور پر اس وقت کرتے ہیں جب ہمیں ایسے افکار یا منطقی قضیے بیان کرنے ہوں جن کا اظہار غیر مجازی الفاظ میں کیا جاسکتا ہو۔ استعارہ اس وقت علامت بنتا ہے جب وہ اظہار مطالب کا واحد وسیلہ ہو...'' علامت دراصل طبیعی چیزوں کی تمثالوں یا خاصیتوں کی مدد سے اخلاقی یا روحانی چیزوں کی نمائندگی کرنے والا لفظ یا غیر لفظی نشان ہوتا ہے۔

شاعر تفاعلی استعاروں، نہ کہ تزئینی اور تمثیلی استعاروں کو کام میں لاتا ہے۔ علامت نگارو ں نے اس بات کو یہاں تک کھینچا کہ کسی نظام کو اپنے وجود سے باہر کسی اور معنی کا اظہار نہیں کرنا چاہیے۔ اب علامت نگاری کی تکنیک بذات خود ایک فلسفہ شعر بن گئی اور علامتی نظموں کی تاویل وتشریح اس طور کی جانے لگی کہ انسانی زندگی سے متعلق تمام علوم راندہ درگاہ کردیے گئے۔ اس مکتب شعر کی رو سے شاعری کے کسی شہ پارہ کی اس طرح تاویل نہیں کی جاسکتی کہ نظم کے سیاسی،

معاشرتی، معاشی، تاریخی یا کائناتی سیاق پر روشنی ڈالی جاسکے۔ ظاہر ہے کہ یہ تعریف اس قدر غلط بنیاد پر استوار ہے کہ ترقی پذیر ممالک کے بیشتر ترقی پسند شعرا نے اسے اپنی اعلیٰ علامتی شاعری کے ذریعہ 'علامتوں' کو انقلاب کی سرخی میدان کارزار اور صبح بنا دیا۔ انقلاب کے شاعروں نے انقلاب کو ایک ایسی چیز سے مشابہ کردیا جس کے لیے تزئینی اور تمثیلی استعاروں کا استعمال زور پکڑ گیا اور اس طرح استعاراتی اور علامتی اظہار کے باوجود ایک مخصوص Rhetoric نے جنم لیا جس کا وجود انقلاب کے خواب یا ذاتی تجربہ کے ساتھ مخصوص ہے۔ علامت نگاری کے بارے میں پر از غلو داخلیت کے عقیدہ کی تان اس مضحکہ خیز دعویٰ پر ٹوٹتی ہے کہ ''شاعر اپنے کلام کے معانی سے خود بھی آشنا نہیں ہوسکتا۔'' شاعری کیا ہوئی ایک ایسی وی ڈیو گیم (Video Game) ہوگئی جسے شاعر غیر جذباتیت کے ساتھ کھیلتا رہے اور بس پال ویلری (Paul Valery) کے مطابق ''اعلیٰ کلام میں اکثر اوقات اتنی ہمواری، اتنی روانی اور اتنی بے تکلفی ہوتی ہے کہ پڑھنے والا یہ سمجھتا ہے کہ گویا وہ تمام و کمال آورد کا نتیجہ ہے یعنی کسی خارجی قوت نے شاعر کو اپنا آلہ کار بنا کر اس سے کہلوایا ہے۔ اس کا نام عرف عام میں وجدان الہام، القی، آمد وغیرہ ہے۔''

یہی وہ موڑ ہے جہاں سے شاعری کے بارے میں اس نوع کی بوطیقہ بلکہ بوطیقاؤں کا سلسلہ شروع ہوگیا جن کی رو سے شاعری کا ترجمہ یا شرح شاعری کے ساتھ مذاق ٹھہرتی ہے بلکہ ایک بات بڑی شد و مد کے ساتھ کہی گئی کہ ''اگر ہم کسی علامت کے مطلب کی تفسیر کرنا چاہیں تو ہمیں اس کی تشریح کرنی پڑتی ہے۔ یہ تشریح صرف لغوی زبان میں کی جاسکتی ہے لیکن اگر ہم ایسی تشریح کریں تو علامت کا مطلب فوت ہوجاتا ہے۔ یعنی اس کی علامتی حیثیت زائل ہوجاتی ہے۔'' اب معاملہ قدرے صاف ہوجاتا ہے۔ علامت بے شک استعارہ سے بھی زیادہ موثر اظہار کی شکل ہے لیکن علامت کی تشریح ضروری ہے اور قاری کی تشریحی صلاحیت ہی پر علامت سے حظ اندوزی ممکن ہو پائے گی۔

ترقی پسندوں کے یہاں علامت سے زندگی کی تفہیم کا کام لیا جاتا ہے۔ علامت انسان کی انتہائی ارتقا یافتہ زبان ہے جسے علوم کے تفاعل باہمی کے ذریعہ ہی سمجھا جاسکتا ہے۔ ارسطو کے یہاں استعارہ یا علامت ذہن انسانی کا کمال ہے اور ذہن انسانی سے ماورا نہیں ہے۔ ویسے بھی انسان میں علامت سازی کی بے پناہ طاقت ودیعت کی گئی ہے۔ ہر وہ شے جسے انسان نے پیدا کیا ہے بذات خود علامت ہے۔ علامت ہی وہ چابی ہے جو ہر سوال کا دروازہ کھولتی ہے۔

علامت نگاری کے باب میں یہ خیال کہ علامت اپنی تشریح سے فوت ہو جاتی ہے کچھ ایسا ہی ہے کہ جیسے کہ ہمیں علامتی دور میں رہتے ہوئے بھی علامتوں کی تفہیم سے کوئی غرض نہیں ہونی چاہیے۔ یہ بڑا دلچسپ بلکہ مضحکہ خیز مطالبہ ہے۔ موجودہ دور شاید اسی لیے علامتی دور ہے کہ اس دور کا سب سے حاوی پہلو سائنسی فکر سے عبارت ہے اور تمام سائنسی formulations اپنی بنیاد میں اعلیٰ درجہ کا علامتی اظہار ہوتے ہیں۔ سائنسی دور میں علامتوں کو ماورائے تشریح سمجھنا غالباً ذہنی کج روی سے زیادہ اعلانیہ علم و سائنس دشمنی ہے۔ حیرت ہے کہ ادب میں استعارہ اور علامت کے وکلا ہی استعارہ اور علامت کو الہام و القیٰ بنانے پر تلے ہوئے ہیں جب کہ زندگی دوست ادبا اور قارئین ادب استعارہ اور علامت کی خوبصورتیوں سے نہ صرف بہرہ مند ہونے کے قائل نظر آتے ہیں بلکہ علامتی حسن سے رغبت اور ترقی کے لیے ایک ایسے معاشرے کی تخلیق کرنا چاہتے ہیں جہاں غربت، جہالت اور بیماری کے پیدا کردہ حجابات inhibitions اور رکاوٹوں Bottle Necks کو دور کر دیا گیا ہو۔ میں استعارہ اور علامت کے مابین اس بین فرق پر زور دینا نہیں چاہتا جس کی رو سے استعارہ غیر واضح اور پیچیدہ اور علامت واضح اور صاف ٹھہرتی ہے۔

علامت اپنی تمام تر انفرادیت میں بہر طور نفس مضمون کے باطن میں پائی جانے والے ابہام، اہمال تناقض اور تضاد کو دور کرتی ہے اور ایک ایسا ربط معنوی اور صوری سامنے لاتی ہے جس سے rationalization آسان ہو جاتا ہے۔ علائم نگاری، زبان و بیان کی خوبیوں سے حد درجہ متمتع ہونے کی ایک سعی ہوتی ہے جس کے حصول میں صرف وہی ادبا اور شعرا بہ طریق احسن کامیاب ہو پاتے ہیں جو محض اس لیے علائم نگاری کی جانب متوجہ نہیں ہوتے کہ اس میدان میں بڑے بڑے نام ور گزرے ہیں۔ کامیاب علامت نگار صرف وہی شاعر ہو سکا ہے جو اپنے اظہار کی خارجی منطق اور باطنی منطق کو ایک دوسرے پر منطبق کرنے کی صلاحیت رکھتا ہو اور اس کے لیے علائم نگاری صفحہ قرطاس پر ایک رقص معنی بن کر رہ جائے۔ علائم نگاری صرف ان ادیبوں پر بجتی ہے جو تفصیلات سے یکسر یا بڑی حد تک اجتناب برتنے کے فن سے بخوبی واقف ہوتے ہیں۔ حقیقت نگاری کے برخلاف علائم نگاری ایک خاص قسم کی انتخابیت selectivity سے مشابہ ہوتی ہے۔ فنکار، علامتوں کے استعمال پر قدرت کے ذریعہ، زیادہ ٹھنڈے اور جذباتی طور پر متوازن کرۂ احساس میں داخل ہو جاتا ہے۔ علامت جز کا کل کے ساتھ معنوی رشتہ استوار

کرتی ہے۔ یہ ایک طرح سے Microcosm کے ذریعہ Macrocosm تک پہنچنے کا ذریعہ ہے۔ زبان بذات خود علامت ہے اور اس علامتی بنت میں زیادہ مختصر تجرید کے ذریعہ بڑے اور واضح مفہوم کی طرف سفر جس قدر دلکش ہو سکتا ہے اسی قدر مشکل اور خطرناک بھی۔ بسا اوقات علامتی اظہار کے پیچدار عمل میں بہت سی علامتیں اپنے رسمی اور متعین معانی کھو بیٹھتی ہیں اور رسمی اور متعین معنوں کی موت سے نئے معانی پیدا ہو جاتے ہیں۔ بعض ترقی پسند شعرا نے اردو میں خصوصیت کے ساتھ فیض احمد فیض نے رسمی اور متعین علامتوں کو یکسر نئے مفاہیم دے دیے ہیں۔ لورکا اور نرودا کے یہاں یہ عمل اور بھی زیادہ شدید ہے۔ بعض غیر ترقی پسند شعرا کے یہاں اسی نوع کا عمل موجود ہے۔ مثلاً ایلیٹ اور پاؤنڈ کے یہاں لیکن وہ خود جس نوع کی منفی صلاحیت Negative Capability کی قید لگاتے ہیں اس سے شاعر اور تخلیق میں یک گونہ بعد اور مغائرت پیدا ہو جاتی ہے جو ترقی پسند بوطیقہ شاعری کے یکسر خلاف ہے۔

اصل فرق کس قدر کم تبدیل ہوا ہے آج بھی افلاطون شیلے اور ترقی پسند فکر سے مطابقت رکھنے والے ارسطوئی بوطیقہ کی اس بنیادی فکر سے متصادم ہیں کہ شاعری کی قدریں خود اس کے اندر ہوتی ہیں یا ٹی ایس ایلیٹ کے اس خیال کے خلاف صف آرا ہیں کہ شاعری ذات کی ترجمانی نہیں بلکہ ذات سے فرار ہے۔ تشریح سے ماورا علامتوں پر فزوں تر زور ارسطوئی مکتب فکر کا خاصہ ہے۔

ارسطوئی مکتب فکر کے حضرات علامت کو عرض حال کے بجائے اخفائے حال کے لیے استعمال کر رہے ہیں تا کہ شاعری بذات خود وہ بحر بیکراں بن جائے جس کے کنارے دوسرے علوم کے ساحلوں سے نہ مل پائیں۔ یہ اور بات ہے کہ ساختیات Structuralism اور اس کے بعد متن آفرینی کے مکتب فکر Deconstruction نے شاعری کو محض ایک گورکھ دھندا بنا کر رکھ دیا ہے اور ظاہری متن کے بطن سے ایک اور متن Construct پیدا کرنے کے شوق میں استعارہ اور علامت ہی کیا ادب کا بیانیہ اور تاویلاتی کردار مجروح ہوتا دکھائی دے رہا ہے۔ ہر چند کہ ساختیاتی Structural تنقید دم توڑ چکی ہے لیکن متن آفرینی کا مکتب فکر بھی ساختیاتی مکتب فکر کی طرح 'نقطہ نظر' یا 'مقصد' کے خلاف ہے۔

ہمت افزا بات یہ ہے کہ ترقی پذیر ممالک کا سب بڑا مسئلہ معاشی ترقی کا مرحلہ ہے۔ ہمارے یہاں ایسے تمام فیشن ایبل ادبی نظریات کی کوئی گنجائش نہیں ہے جو ادب سے زندگی کا

شعور چھین لینا چاہتے ہیں چونکہ ان کے نزدیک سیاسی وسماجی شعور کی شرط 'غیرادبی' ہے ممکن ہے کہ دنیا کی سب سے مضبوط معیشتوں میں شاعری اور ادب غیر ضروری قرار دے دیے جائیں چونکہ وہ اشتراکی معیشتوں سے زیادہ فعال اور طاقتور ہونے کا دعویٰ کررہی ہیں اور شاید Peacock کے 1820 کے مشورہ پر بہت تاخیر سے عمل پیرا ہونے کا ارادہ رکھتی ہیں۔ لیکن ترقی پذیر ممالک کے بارے میں یہ کلیہ کس طرح انسب قرار دیا جاسکتا ہے۔ استعارہ اور علامت کی بحث ہمارے لیے افلاطونی یا ارسطوئی بوطیقہ کا مسئلہ نہیں ہے۔ ہمارے لیے شاعری کے 'روز قیامت' کی باتیں اتنی ہی لایعنی ہیں جتنا کہ یہ خیال کہ ہمارے ان طریقوں— Methodologies پر گرفت حاصل کرلی گئی ہے جس سے متن text کے بطن سے ایک اور متن وضع کیا جاسکے گا۔

ہمیں افلاطونی اور ارسطوئی نظریات میں کسی ایک نظریہ کی تقلید سے گریز پائی کی ضرورت نہیں بلکہ استعاروں اور علامتوں کے ردوقبول کے بجائے ان کے ابلاغ پر زور دینا چاہیے۔ اس کے ساتھ ہی ہمیں میکس میولر Max Muller کے تتبع میں بنیادی استعارہ اور شاعرانہ استعارہ میں بھی فرق روا رکھنا چاہیے۔ شاعرانہ استعارہ کیا ہے؟ اگر ایک اسم یا فعل کو، جو کسی متعین شے یا عمل سے منسوب ہے، کسی اور شے یا عمل سے منسوب کردیا جائے۔ مثلاً سورج کی کرنوں کو سورج کے ہاتھ یا انگلیاں کہا جائے تو یہ شاعرانہ استعارہ کا روپ دھار لیتا ہے اور اگر سورج کی کرنوں کو طاقت کا سرچشمہ سمجھ لیا جائے تو یہ علامت ہے۔ علامت دراصل لفظ کے اندر پنہاں ایک سیاق وسباق اور اس کے اصل یا جوہر کی طرف ایک ایسے اشارہ سے عبارت ہے جو ظاہر سے باطن اور پھر اس کے حقیقی جوہر کی جانب سفر کرنے پر مجبور کردے۔

اکثر شعرا کی علامتیں بڑی یک طرفہ ہوتی ہیں۔ وہ نفس مضمون سے علیحدہ نظر آتی ہیں۔ زیادہ بہتر علامت وہ ہے جو فطری ہو اور نفس مضمون کے ساتھ پیوست ہو۔ وہ ایک myth کا جزو ہو جو ہماری یادوں میں بسا ہوا ہو۔ اگر علامت کے پس پشت قیاس اور بنیادی نقل کا نشان نہ ہو جیسے وقت کا تصور، اس کے پیچھے سمندر اور سمندر کے ساتھ مدوجزر کی نغمگی۔ اگر سمندری لہروں کی نغمگی سے وقت کا تصور نہ ابھرتا ہو تو پھر وقت کی علامت خارجی extrinsic یا یک طرفہ arbitrary قرار پائے گی۔ یہ اس لیے بھی ضروری ہے کہ سب سے پہلے مظاہر قدرت یا انسانی فعل کی آواز تھی پھر اس آواز کا نشان اور اس کے بعد علامت۔ علامت اصل مظہر تک اور اصل مظہر علامت تک ایک ٹائم مشین کے مسافر کی طرح سفر کرتے رہتے ہیں۔ ہر علامت کا امتحان

ہی یہ ہے کہ وہ آپ کے قیاس کو کہاں تک لے جاسکتی ہے۔ اگر وہ ہماری توجہ اصل واقعہ، مظہر یا کردار تک نہیں لے جاسکتی تو پھر علامت استعارہ بھی نہیں بن پاتی کجا یہ کہ وہ استعارہ کی ترقی یافتہ شکل ہو۔

استعارہ اور علامت کی بحث زیادہ موثر ابلاغ سے متعلق ہے اور اگر یہ بحث اخفائے مطلب کی وظیفہ خوار بنتی جارہی ہے تو پھر یہی کہہ سکتے ہیں کہ یہ بھی 'ادب برائے ادب' کا ایک ادنیٰ سا کرتب ہے کہ شاعری کو تشریح اور تاویل سے محروم کر کے اسے سماج سے الگ تھلگ کر دیا جائے۔ معروف معنوں میں علامت نگاری، فی زمانہ اخفائے حال سے عبارت ہو کر رہ گئی ہے۔ یعنی انسداد ابلاغ کی ایک شکل، موخرالذکر شکل کے علاوہ جو شکل ہے وہی افلاطونی شیلیائی Shelleyian اور زندگی افروز مکتب فکر ہے جو علامتی اظہار کے اصل مقصد یعنی زیادہ بہتر انشراح کا موئد اور وکیل ہے۔

(1989)

○

(مضامین: محمد علی صدیقی، پہلا ایڈیشن: 1991، ناشر: ادارۂ عصرِ نو، 592، بلاک جے شمالی، ناظم آباد کراچی)

ہیئت کا مسئلہ

ہیئت کا مسئلہ ادب کے ان الجھے ہوئے مسائل میں ہے جن کے متعلق کوئی حتمی فیصلہ تو درکنار سرے سے یہ کہنا ہی مشکل ہے کہ اس مسئلے کی نوعیت کیا ہے۔

لغوی اعتبار سے ہیئت ایک ایسی خارجی شکل کا نام قرار دیا جاسکتا ہے جو کسی چیز کی انفرادیت کے حدود کو متعین کرتی ہے۔ چنانچہ فنی اعتبار سے ہیئت اظہار کی خارجی صورت کا نام ہے۔ ان دونوں جملوں کو اکٹھا پڑھنے سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ انفرادیت کا تعین محض خارجی ڈھانچے پر منحصر ہے۔ اس اعتبار سے ہیئت کا ایک واضح مفہوم سامنے آجاتا ہے۔ افسانہ، ناول، نظم، غزل ہر ایک کا علیحدہ خارجی ڈھانچہ ہے اور اس خارجی ڈھانچے کے باعث ہم افسانے کو غزل سے اور ناول کو نظم سے ممیز کرتے ہیں۔

یہاں تک تو بات صاف تھی لیکن بسا اوقات اس قسم کے تنقیدی جملے بھی سننے میں آتے ہیں کہ اس نظم میں غزل کا رنگ آگیا ہے اور اس غزل میں قصیدے کی شان پیدا ہوگئی ہے۔ اب چونکہ غزل اور قصیدے کی خارجی ہیئت تو ظاہر ہے کہ مشترک ہے۔ اس لیے ہیئت کا جو تصور ہم نے اوپر قائم کیا تھا یعنی ہیئت خارجی ڈھانچے کا نام ہے، اپنی جگہ مکمل نہیں رہتا اور خارجی خدوخال کے ساتھ ساتھ موضوع، معانی اور روح بھی ہیئت کی حدود میں شامل ہوجاتے ہیں۔

ہر فن میں خارجی ہیئت اس فن کے مخصوص وسیلۂ اظہار سے پیدا ہوتی ہے اور ظاہر ہے کہ یہ وسیلہ روح، معانی اور موضوع کو بھی اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہوتا ہے، موسیقی میں 'سُر' مصوری میں رنگ، شعر میں لفظ نہ صرف یہ کہ فن کی خارجی حدود کو متعین کرتے ہیں، بلکہ اس فن کا اگر کوئی موضوع یا کوئی داخلی پہلو بھی ہے تو وہ بھی انھی سُروں، رنگوں اور لفظوں سے متعین ہوتا ہے سروں اور رنگوں کے امتزاج سے ایک راگ کی صورت اور ایک تصویر کا خاکہ مکمل ہوجاتا ہے

لیکن یہی صورت اور خا کہ ان معانی کو بھی ظاہر کر جاتے ہیں جن کا ابلاغ مقصود تھا۔ مختلف راگ، مختلف جذباتی واردات اور مختلف خارجی حالات (اوقات) سے وابستہ کیے گئے ہیں اور پھر ان راگوں میں صرف مخصوص سُروں کا امتزاج ہی جائز ہے اور بعض سر اس کے (pattern) سے یکسر خارج شمار کیے جاتے ہیں اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ سُر اپنی خارجی اور ظاہری صورت کے ساتھ ساتھ ایک داخلی کیفیت کو بھی ظاہر کرتے ہیں۔ یہی حال رنگ کا ہے لیکن سُر اور رنگ کی معنوی کیفیت میں ابہام کچھ کم ہے۔ وہ اس لیے کہ سر اور رنگ نے ابھی تک معیاری اور مجرد اشاراتی کیفیت حاصل نہیں کی ایک تنہا سر، ایک تنہا رنگ، ایک تنہا خط کسی خاص معنویت کا اشارہ نہیں ہیں۔ ان میں معنویت امتزاج ہی سے پیدا ہوسکتی ہے۔ یہ دونوں زبانیں ابھی تک یا تو ہمارے لیے اجنبی ہیں یا اس ضمن میں ہم علماء کا فیصلہ چپ چاپ قبول کر لیتے ہیں۔ یہ بھی ہوسکتا ہے کہ فن کا مظاہرہ محض حسن آفرینی تک حدود ہو۔ ایک خطاط اقبال کا شعر لکھے یا استاد امام دین کا۔ اس کے فن کا مظاہرہ حروف کی کرسی۔ ان کے دائروں اور پورے قطعے کے توازن اور تناسب تک محدود ہے۔ شعر کی معنویت سے اسے سروکار نہیں۔ یہاں گویا فن معنویت سے سراسر بے نیاز ہے۔ اس کے برعکس کشمیری زبان نہ جاننے اور فن موسیقی سے بے بہرہ ہونے کے باوجود کشمیری زبان کے کسی گیت کے بول اپنی سوگوار دلکشی کا نقش ذہن پر چھوڑ جاتے ہیں اور ہم چپ چاپ، اس تاثر کو قبول کر لیتے ہیں۔ یہاں گویا معنویت ہی مقصود کل ہے۔ اور یہ معنویت بعض ایسے عناصر میں اظہار کی راہ ڈھونڈ لیتی ہے جن کی زبان ہمارے لیے کم وبیش اجنبی ہے۔ شعر کا معاملہ اس سے ذرا مختلف ہے۔ لفظ کے دو علیحدہ علیحدہ تاثرات ہیں۔ ایک صوتی اور دوسرا معنوی۔ صوتی آہنگ سے شعر کا وزن ترتیب پاتا ہے اور معنوی آہنگ سے موضوع اور معانی کا نشیب و فراز اجاگر ہوتا ہے۔ صوتی آہنگ موسیقی کے دائرے سے تعلق رکھتا ہے اور معانی کا تعلق منطق سے ہے۔ لیکن ان الفاظ کا ایک عمل اور بھی ہے۔ الفاظ معانی کے علاوہ ان معانی سے وابستہ جذباتی اور داخلی واردات کو بھی ظاہر کرتے ہیں۔ اسمائے صوت سے قطع نظر، ہر لفظ حسی تصورات کے ایک پورے سلسلے کو پیدا کر دیتا ہے۔ یہ بیداری کبھی صوتی آہنگ سے پیدا ہوتی ہے، کبھی معنویت تلازمات سے، اس لیے شعر میں لفظ ہیئت کا تعین تین سطحوں پر کرتا ہے صوتی آہنگ، معنوی ربط اور سلسلہ تلازمات۔ شعر میں ہیئت کی بحث اسی وجہ سے الجھی ہوئی ہے کہ ہم ہیئت کو ان میں سے محض کسی ایک سطح تک محدود کر دینے کی کوشش

کرتے ہیں۔ نثر اور نظم میں یا غزل اور مثنوی میں ہیئت کی حد تک ایک تفریق محض صوتی آہنگ کی بنا پر ہو سکتی ہے۔ دوسری تفریق معنوی ربط کے اعتبار سے ہو سکتی ہے، منطق میں ایک دلیل پیش کرتے ہیں۔ قواعد وضوابط کی پابندی اسے ایک خاص ہیئت عطا کرتی ہے اس ہیئت کی خامی دلیل کی خامی متصور ہو گی، نتیجہ خواہ عملاً درست ہی کیوں نہ ہو۔ فن میں ہیئت کا مکمل تصور داخلی اور خارجی ہیئت کے باہمی توازن کا مرہون منت ہے لیکن ابھی ایک تیسری چیز باقی رہ گئی ہے یعنی تلازمات کے سلسلے۔ یہ سلسلے خارجی سطح پر رنگ اور صورت کی طرح بعض تصورات کو پیدا کر سکتے ہیں۔ بعض الفاظ کی آوازیں بھاری بھرکم، بوجھل، شوخ اور چمکدار ہوتی ہیں۔ اسی لیے قصیدے کی زبان کے۔ لیے شکوہ کا تقاضا کیا جاتا ہے اور غزل کی زبان میں گداز اور نرمی تلاش کی جاتی ہے لیکن لفظ کی آواز سے قطع نظر لفظ کے مفہوم میں بھی یہ سلسلے مضمر ہوتے ہیں۔ مثلاً 'غروب' کا لفظ مختلف لوگوں کے لیے مختلف تلازمات کو بیدار کرے گا اور ہو سکتا ہے کہ یہ تلازمات کچھ ایسے ہوں جو صوتی آہنگ اور معنوی ربط کی کیفیتوں کے ساتھ لگا نہ کھاتے ہوں۔ چنانچہ شعر کی ہیئت ایک تو وہ معین اور واضح ہیئت ہے جس کا تعلق سراسر اس کی ظاہری صورت سے ہے اور اس سلسلے میں کوئی الجھن نہیں لیکن دوسری طرف اس معینہ ہیئت کے اندر ہر فن پارہ اپنی ایک علیحدہ ہیئت بھی رکھتا ہے۔ یہ ہیئت ان تمام تاثرات کے مجموعے کا نام ہے جو لفظ اپنی مختلف سطحوں یعنی صوتی، معنوی اور تلازماتی سطح پر پیدا کرتا ہے۔ یہ ہیئت ایک وجود نامیہ کی طرح ارتقاء کے مختلف مراحل پر تغیر پذیر ہونے کے باوجود ایک وحدت، ایک انفرادیت اور اپنی ایک علیحدہ زندگی رکھتی ہے۔ اس ہیئت کا دارومدار محض فن کی پابندیوں پر نہیں ہے۔ فن کی پابندیاں اس کے لیے محض اس حد تک ضروری ہیں جس حد تک انسان کے لیے ایک خاص وضع قطع اسے گھوڑے سے تمیز کرنے کے لیے ضروری ہے۔ انسان کی اصل زندگی تو اس کی وضع قطع کی حدود کے اندر شروع ہوتی ہے اور ارتقاء یا رجعت کے مختلف منازل طے کرتی ہوئی اپنی انفرادیت کا تعین کرتی ہے۔ ہر افسانہ یا ہر نظم ایک خاص خارجی ہیئت کی پابندی کے ساتھ داخلی طور پر اپنی انفرادی اور مجموعی ہیئت کی تشکیل کے لیے آزاد ہے۔

روایت یوں ہے کہ تین دوست جب صبح کی سیر کو نکلے تو تیتر کی آواز سن کر اس کے مفہوم پر غور کرنے لگے۔ ایک نے کہا کہ تیتر ''سبحان تیری قدرت'' کا ورد کرتا ہے۔ دوسرے نے کہا نہیں، وہ تو رام سیتا دسرتھ کا نام جپتا ہے۔ تیسرے کے نزدیک اس کا مفہوم صرف نون تیل

ادرک تک محدود ہے۔ اس آخری دوست کے مفہوم پر ایک خندۂ استہزا ثقاہت کا شیوہ سہی لیکن بات تو اس نے بھی مختلف نہیں کہی۔ صبح کے وقت کے ساتھ عبودیت کے خلوص اور نیاز کا ایک تصور وابستہ ہے جسے دو دوستوں نے اپنے مذہب کے حوالے سے ظاہر کر دیا ہے لیکن مذہبی وجدان سے مادی ماحول کے لیے جو امید اور ابتہاج کا پیغام ملتا ہے اسے تیسرے دوست نے اپنے پیشے کے حوالے سے ظاہر کیا ہے۔ تیتر کی آواز میں ایک سرمستی یا اپنے جوش دروں کے اظہار کے لیے جو لگن ملتی ہے اس لگن اور سرمستی کو تین شخصوں نے اپنی اپنی حالت پر منطبق کر لیا ہے لیکن خود تیتر کا مقصود اس اظہار سے زیادہ کچھ نہ تھا اب یہ تو خدا ہی بہتر جانتا ہے کہ تیتر مذہبی وجدان یا نون تیل ادرک کی اقتصادیات کا شعور رکھتا ہے یا نہیں۔ البتہ یہ ظاہر ہے کہ اس کی اپنی آواز اس کے لیے ایک فطری تقاضے کی آسودگی کا سامان اپنے اندر رکھتی ہے اور یہ آسودگی اسے فقط آواز کی ایک مخصوص صورت ہی سے حاصل ہوتی ہے۔

فن کار اپنی تخلیقی صلاحیت کی آسودگی کے لیے ایک خاص وسیلۂ اظہار کا انتخاب کرتا ہے تو اس وسیلۂ اظہار کی ایک مخصوص صورت ہی اسے مطمئن کر سکتی ہے۔ یہ صورت وہی ہوتی ہے جسے ایک خارجی آہنگ پیش کرتا ہے۔ یہی خارجی صورت وہ ذریعہ محض ہے جس کے باعث آپ فن سے آشنا ہوتے ہیں اور محض فن کے ظاہری ڈھانچے ہی سے آشنا نہیں ہوتے بلکہ اس کے مفہوم و معانی تک بھی پہنچ جاتے ہیں۔ فن کار کی حد تک فرض کیجیے کہ ہم نے یہ مان لیا کہ اس کا اطمینان اس مخصوص صورت کے تشکیل پا جانے ہی میں مضمر تھا تو کیا یہ بھی ماننا پڑے گا کہ دیکھنے پڑھنے یا سننے کی تسکین بھی اسی صورت کے ادراک پر منحصر ہے۔

بعض حالتوں میں اس کا جواب اثبات میں دیا جا سکتا ہے فرض کیجیے کہ آپ نے ایک پکا راگ سنا۔ گانے والا فن سے آگاہ تھا اور اس نے اصول موسیقی کی رو سے راگ کو بالکل صحیح پیش کر دیا۔ اب آپ بدقسمتی سے فن سے آگاہ نہیں تو آپ شاید اس کے حسن کو بھی نہ پا سکیں اور جب تک آپ اس حسن کو محسوس نہ کر لیں گے وہ کیفیات باطنی جو اس راگ سے مخصوص ہیں آپ پر طاری نہ ہو سکیں گے یا فرض کیجیے گانے والے کی آواز بھدی تھی تو وہ لطف حاصل نہ ہو سکا جو ایک شیریں آواز میں اسی راگ سے راگ دو دیا کے علم کے بغیر بھی ممکن تھا۔ پہلی صورت میں فن اور فن کار کا کوئی قصور نہیں کیونکہ بھینس کے آگے بین بجانے والی بات تو ہر میدان میں ہوتی چلی آئی ہے اور دوسری صورت سے ظاہر ہوتا ہے کہ فن کی ہیئت محض اصول و قواعد کی عمومی پابندی ہی

سے سب کچھ حاصل نہیں کر لیتی بلکہ اس پابندی کے علاوہ اسے بعض انفرادیت خصوصیات کا مرہونِ منت بھی ہونا پڑتا ہے جن کے بغیر بات نہیں بنتی۔ ان کی انفرادیت، خصوصیات کا تعلق وسیلۂ اظہار سے بھی ہے اور مفہوم و معانی سے بھی۔ مثلاً ناسخ نے زبان و بیان اور عروض کے اعتبار سے بے داغ غزل کہی لیکن اس کی غزل وہ مقام نہ حاصل کر سکی جو غالب کے مطلع اور مقطع سے عاری غزل کو زبان کی ژولیدگی کے باوصف حاصل ہوا۔ اس کا جواب یہ ہوگا کہ ناسخ مفہوم و معانی کے اعتبار سے ایک پست مقام پر رک گیا ہے لیکن یہی بات بعض دوسری جگہوں پر درست نہ ہوگی مثلاً خطاطی یا اس کا مقابلہ موسیقی سے کیجیے تو کیا یہ کہنا پڑے گا کہ ناسخ کی آواز بھدی ہے اگرچہ وہ اصول پر پورا اترتا ہے لیکن غالب اصول سے لاپرواہی کے باوصف ایک حسین آواز کا مالک ہے لیکن یہ بات اس لیے غلط ہوگی کہ حسن بہرحال وسیلہ اظہار سے ایک قطعاً مختلف چیز ہے۔ یہ درست ہے کہ ہیئت کی خامی یا مفہوم کی خامی شعر کے مجموعی تاثر کو مجروح کرتی ہے لیکن یہ ایک بالکل دوسری بات ہے۔ اس کے مفہوم کو بعض مفکرین جن میں پیٹر الیگزینڈر وغیرہ شامل ہیں یوں پیش کیا ہے کہ فن کی عظمت کا انحصار معانی پر ہے لیکن اس کا حسن ہیئت سے متعین ہوتا ہے۔ یہ گویا مفہوم اور ہیئت کی ثنویت کا اقرار ہے اور اس کے لیے ادب میں بالخصوص ضرورت یوں محسوس ہوتی ہے کہ لفظ اپنی سہ گانہ (صوتی معنوی تلازماتی) حیثیتوں کے علاوہ شعر و ادب میں ایک مقصود بالذات حیثیت بھی رکھتے ہیں۔

الیگزینڈر بالخصوص اس خیال کا مؤید ہے کہ شعر میں لفظ صرف اس حد تک کارآمد نہیں کہ وہ ایک خیال یا ایک کیفیت کے لیے صوتی اشارے بلکہ لفظ خود اپنے باہمی رشتوں کے اعتبار سے مقصودِ فن ہیں۔ چنانچہ فن کا جمالیاتی مطالعہ محض اس کی خارجی ہیئت تک محدود ہے۔ مفہوم و معانی کی دنیا ایک دوسری دنیا ہے۔ فن پر مفہوم و معانی کے اعتبار سے جو بحث ہوگی اس کا تعلق فن سے نہیں بلکہ اس علم سے ہوگا جس کے رو سے یہ بحث کی جائے۔ مثلاً مذہب اخلاق، سائنس، فلسفہ وغیرہ۔

موسیقی کی جو مثال اوپر دی گئی ہے اس سے وہ پہلو سامنے آتے ہیں۔ ایک یہ کہ فن کا تاثر ہیئت کی تشکیل اور اس کے ادراک پر منحصر ہے اور دوسرے یہ کہ ہیئت میں وسیلۂ اظہار کے باہمی رشتوں کے علاوہ بھی وسیلۂ اظہار ایک حسن اپنے اندر رکھتا ہے۔ ایمن راگ کا حسن سُروں کے امتزاج پر منحصر ہے لیکن سُروں کے اس امتزاج کو آواز کا بھدا پن مجروح کر سکتا ہے۔ شعر میں

الفاظ کی جس مقصود بالذات کیفیت کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا ہے۔ وہ اسی سے ملتی جلتی ایک چیز ہے اور اس کے ساتھ ہی ایک دوسری کیفیت بھی قابل غور ہے۔ آواز کے بعض روپ ایسے بھی ہیں جن میں چنچل پن، شوخی اور ابتذال کی ایک کیفیت ملتی ہے۔ یہ چنچل پن یا شوخی اور ابتذال سُروں کے امتزاج میں نہیں بلکہ خود آواز میں مضمر ہوتے ہیں۔ مثلاً روشن آرا بیگم کی آواز کے مقابلے میں لتا منگیشکر کی آواز خلوص سے عاری محسوس ہوتی ہے اور نور جہاں کی آواز میں ایک ابتذال کا احساس موجود ہوتا ہے۔ خلوص کا فقدان لتا کے گانے میں تکلف کا رنگ پیدا کر دیتا ہے اور ابتذال کا شائبہ نور جہاں کے حزنیہ گانوں میں ایک پھوہڑ پن۔ اسی طرح الفاظ کی اپنی ایک حیثیت ہے اور یہی حیثیت ان کے بعض امتزاجات کو حسین اور لفریب اور بعض کو ناگوار بنا دیتی ہے اور اس حسن یا ناگواری میں معانی کو دخل نہیں ہوتا۔ اس لحاظ سے فن کی عظمت الفاظ کے غیر محتاط استعمال سے یقیناً مجروح ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں فن کی عظمت میں صرف مفہوم و معانی ہی کو دخل نہیں۔ ہیئت بھی اس پر اثر انداز ہوتی ہے اور اس کے لیے دلیل ناطق قرآن مجید کا وہ معجزانہ اثر ہے جس کے ماتحت کفار عرب اس کے معانی سے سخت ترین اختلاف کے باوجود اس کی دلکشی سے انکار نہیں کر سکے۔

ہیئت کو فن کے اندرونی رشتوں سے متعلق کرنے کا مطلب صرف یہ نہیں کہ وسیلۂ اظہار ایک بے جان اور ساکت جامد چیز ہے۔ اگر یوں ہو تو وہ مفہوم و معانی کی حرکت کو کس طرح اپنی گرفت میں لے سکتا ہے۔ مفہوم ایک مسلسل متحرک ذہنی عمل سے ترتیب پاتا ہے۔ کسی خیالی جذبے کی کیفیت کا تصور ساکن یا متحجر صورت میں ممکن ہی نہیں۔ اسے صرف ایک مسلسل ارتقا ہی کی صورت میں جانا جا سکتا ہے۔ اس حرکت کے اظہار کے دو طریقے ہو سکتے ہیں۔ ایک منطقی یا توضیحی جس میں اصل حرکت مفقود ہو گی۔ دوسرا عملی یا نمائندہ جس میں حرکت موجود ہو گی۔ فن وسیلۂ اظہار کے اس طریق استعمال کا نام ہے جو عملی یا نمائندہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس طرح ہیئت جو مفہوم اور معانی کی خارجی اور مادی پیش کش کا نام ہے فن میں ایک متحرک صورت اختیار کر لیتی ہے یعنی ہیئت اجزا یا اجزائے ترکیبی ایک سلسلے میں منسلک ہو جاتے ہیں اور ایک کڑی سے دوسری کڑی تک ایک مسلسل سفر جاری رہتا ہے۔ موسیقی میں یہ حرکت بڑی واضح ہے لیکن بعض دوسرے فنون میں اس کا احساس ذرا مشکل ہی سے ہوتا ہے لیکن اس حرکت کا اظہار ممکن ضرور ہے مثلاً سنگ لرزاں میں حرکت کا احساس۔ اس طرح ہر فن کی ہیئت کے دو رخ ہیں ایک اصول

وقواعد کی جامد صورت، دوسرے ان اصول وقواعد سے مرتب ہونے والی امتزاجی حرکت۔ پہلی صورت ہیئت کے خارجی رشتوں تک محدود ہے۔ مثلاً غزل میں وزن، ردیف قافیہ، زبان و بیان کی صحت صنائع و بدائع لیکن غزل ہی کی ہیئت کے لیے 'تغزل' ایک لازمی شرط ہے۔ غزل کی ہیئت کو اس وقت تک نہیں سمجھا جاسکتا جب تک تغزل کے آداب سے آگاہی نہ ہو۔ غزل کی ہیئت کا خارجی وصف ایک متحجر نوعیت کے حامل ہونے کے باعث بڑی آسانی سے آپ کی سمجھ میں آجاتا ہے۔ آپ اسے مختلف خانوں میں بانٹ کر ہر خانے میں اس کا انفرادی مطالعہ کرسکتے ہیں لیکن 'تغزل' ان اوصاف کے ساتھ ان اوصاف کے داخلی رشتوں کی حرکت کے اظہار کا نام ہے اور یہ حرکت محض تعریف سے سمجھ میں نہیں آسکتی۔ اس کے لیے مثال کی ضرورت ہے۔ یوں سمجھیے کہ آپ ایک کرکٹ کے کھلاڑی کو زبانی طور پر یہ تو سمجھا سکتے ہیں کہ گیند کو ٹھیک طور پر کھیلنے کے لیے بلے کو کس طرح حرکت دینا چاہیے لیکن یہ حرکت اس وقت تک اس کے بس کی بات نہ بن سکے گی جب تک وہ سو پچاس گیند اس حرکت کے ساتھ خود نہ کھیل لے گا۔ چنانچہ افسانے کی ہیئت کو آپ آغاز، نقطۂ عروج اور انجام میں تقسیم کرکے دکھا سکتے ہیں۔ لیکن وہ حرکت جوان مرحلوں کے درمیان مستقل موجود رہتی ہے اور جسے آپ افسانویت کا نام دیتے ہیں یوں گرفت میں آنے والی نہیں۔ چنانچہ ہر فن کی ہیئت کا ایک داخلی پہلو ہے۔ جو اس حرکت سے عبارت ہے۔ جو مفہوم کی مسلسل ذہنی حرکت کا پرتو ہوتی ہے۔ غزل کا شعر وزن ردیف قافیے کی پابندی کے باوصف تغزل کے بغیر غزل کا شعر نہیں بنتا۔ عام لفظوں میں شاید یہ کہنا ممکن ہو کہ تغزل کا تعلق براہِ راست مفہوم و معانی سے ہے لیکن تغزل موضوع کو ایک خاص انداز یا ایک خاص اسلوب سے پیش کرنے کا نام ہے اور ظاہر ہے کہ جب ہم انداز یا اسلوب کی پیش کش کی بات کرتے ہیں تو اس کا تعلق ہیئت سے ہے مفہوم سے نہیں۔ تقاضا یہ نہیں کہ ایک خاص قسم کا مفہوم پیش کیا جائے اور یہ جو کہا جاتا ہے کہ بعض مضامین ایک خاص صنف کے لیے مختص ہیں تو اس کا مطلب صرف یہ ہوتا ہے کہ بعض مضامین میں تاثر کے اعتبار سے ایک خاص صنف کو قبول کرنے کی زیادہ صلاحیت ہوتی ہے یا جب یہ کہا جاتا ہے کہ ہر موضوع اپنا انداز پیش کش ساتھ لے کر آتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ انداز ہی مطلوبہ تاثر کو پیش کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے یعنی ایک خاص ہیئت اس کے لیے موزوں ہے اور دوسری غیر موزوں۔ چنانچہ اگر ایک موضوع نثر کے لیے زیادہ موزوں ہے تو دوسرے کے لیے نظم کا چولا بہتر رہے گا اور ایک تیسرا موضوع غزل

کا تقاضا کرتا ہوا نظر آئے گا۔ نثر میں جب آپ شاعری کریں تو بعض اوقات یوں محسوس ہوتا ہے کہ بھانڈ بادشاہ کی نقل اتار رہا ہے اور اس کے برعکس نظم کی ظاہری ہیئت کی پابندی کے ساتھ موضوع کی نثریت اکثر ناگوار گزرتی ہے۔

فن کی مجرد ہیئت سے قطع نظر فن کار کا ذاتی اور انفرادیت اسلوب ہیئت کی ایک تیسری صورت کو پیش کرتا ہے۔ آپ کے لہجے میں ایک لوچ یا ایک طنطنہ آپ کی گفتگو کی ہیئت کو متعین کرتا ہے۔ اسی طرح ایک مخصوص صنف سخن یا ایک مصنف کا انفرادی لہجہ اسلوب کو متعین کرتا ہے۔ لہجے کے بھی دو رخ ہیں ایک وہ جو آواز کی لہروں سے منضبط ہوتا ہے اور دوسرا آواز کے نشیب و فراز اور مضمون کی طبعی دلالتوں سے تعلق رکھتا ہے۔ اسلوب کی یہ تعریف اس اعتبار سے مبہم ہے کہ خود لہجہ ایک ایسا تصور ہے جو مزید وضاحت چاہتا ہے۔ جدید دور میں فن کے لیے حسی تصورات کی اساسی حیثیت کو کم و بیش تسلیم کرلیا گیا ہے۔ یہاں تک کہ اسلوب کی بحث میں الفاظ کے لسانی رشتوں یا فقروں اور جملوں کی ساخت کے اصولوں کو نظرانداز کر کے موجودہ نقاد اسلوب کو انہی حسی تصورات پر منحصر قرار دیتے ہیں۔ حسی تصور کی نوعیت بیک وقت خارجی اور داخلی ہے۔ ایک طرف اس کا رشتہ خارجی دنیا سے قائم ہے تو دوسری طرف اپنی ذات میں وہ ایک ذہنی عمل سے زیادہ کوئی حیثیت نہیں رکھتا۔ چنانچہ ہیئت کی مادی اور خارجی صورتوں کی تعین میں تصور کی صرف معروضی کیفیت ہی کارفرما نہیں ہوتی بلکہ داخلی اور معنوی کیفیات بھی شامل ہوتی ہیں۔

فن میں ہیئت اور مواد کی تقسیم افہام و تفہیم کی حد تک ضروری سہی لیکن ہیئت کا ایک ایسا تصور جو معنوی رابطہ سے قطع نظر کرلے، ایک پوچ اور بے معنی تصور ہے۔

○

(تنقیدی مسائل: ریاض احمد، اشاعت: باراوّل، 1961، ناشر: اردو بک اسٹال بیرون لوہاری گیٹ لاہور)

ہیئت یا نیرنگِ نظر

نئے فن کار کا یہ حال ہے کہ زہر چہ رنگ تعلق پذیرد آزاد است۔ لیکن نہ تو اس میں بلند ہمتی کو دخل ہے نہ قلندری کو نہ یہ آزادی اسے روحانی بالیدگی دیتی ہے کیوں کہ زر پرستانہ اقدار نے ان بنیادی تعلقات کے مظاہر یعنی سماجی اداروں میں کھوٹ ملا دیا ہے۔ اپنے چاروں طرف ہر چیز اسے نیکی، صداقت اور حسن کے خلاف نظر آتی ہے.......... اور یہی فن کار کے معبود ہیں۔ ان حالات سے اس کی بیزاری کی انتہا یہ ہے کہ وہ ان چیزوں سے اپنے آپ کو الگ کرنے پر مجبور ہے جو اس کا موضوعِ سخن ہیں، جو اس کے فن کا سرچشمہ ہیں.......... یعنی انسانی اور اخلاقی تعلقات کی سماج میں جو اقدار رائج اور مقبول ہیں انھیں وہ مان نہیں سکتا اور اپنی اقدار سماج سے منوانے کی طاقت نہیں رکھتا۔ اس لیے وہ ہر اس چیز کو شبہ کی نظر سے دیکھتا ہے اور ہر اس چیز سے دور بھاگتا ہے جس کے متعلق کہا جاسکے کہ یہ اچھی ہے یا بری ہے۔ جھوٹی ہے یا سچی ہے۔ ایک اور مصیبت یہ ہے کہ اپنی اقدار سے محبت کرنے کے باوجود وہ اتنا بے حس اور اتنا بے تخیل نہیں کہ ان اقدار کو لازمی طور پر سب سے فائق اور افضل سمجھے، اس لیے وہ کوشش کرتا ہے کہ جس طرح بن پڑے اخلاقی مسئلوں اور اقدار کے الجھیڑوں سے جان بچا کر نکل بھاگے اور اسے کسی چیز کے سچ یا جھوٹ، اچھائی یا برائی کے بارے میں سوالوں کا جواب نہ دینا پڑے..... کیوں کہ شاید وہ اپنے جوابوں سے بھی مطمئن نہ ہوسکتا۔ ممکن ہے کہ یہ تشکک اور بے یقینی بہت سے لوگوں کو اخلاقی انحطاط معلوم ہوتا ہو لیکن اگر نئے فنکاروں میں بھیڑ بکریوں جیسی خود یقینی کی کمی ہے تو کم سے کم ایک آدمی کو اس پر ذرا بھی افسوس نہیں ہے۔

ان فن کاروں کے روحانی مسئلے اور ان کی بیزاری اپنی جگہ پر مسلم، لیکن اب ایک خالص

1۔ اس مضمون کے صرف انھیں حصوں کو شامل کیا گیا ہے جو ہمارے موضوع سے متعلق ہیں۔

فنی مسئلہ پیدا ہوتا ہے۔ اخلاقی معیار چھوڑنے کو تو چھوڑ دیئے جائیں کوئی بات نہیں، لیکن کسی نہ کسی معیار کے بغیر .... یہ معیار شعوری ہو یا غیر شعوری، اس سے بحث نہیں۔ فن پارے کی تخلیق کس طرح ممکن ہے؟ فن پارے کے اجزا اور کل کے درمیان اور اسی طرح فن پارے اور اس سے متاثر ہونے والے آدمی کے درمیان کسی نہ کسی طرح کا تعلق، کسی نہ کسی طرح کا رشتہ تو ہونا ہی چاہیے اور ان رشتوں کا کوئی معیار بھی لازمی ہے۔ یہ مسئلہ نفسیاتی کیا معنی حیاتیاتی بھی بن سکتا ہے، لیکن فی الحال فن کار کے نقطہ نظر سے دیکھتے ہوئے ہم اسے ایک بہت بڑا فنی مسئلہ کہیں گے۔ یہ مسئلہ یوں حل ہوا کہ فن برائے فن کا نظریہ وجود میں آیا، یہاں بھی میں بڑے زور وشور سے اس بات سے انکار کروں گا کہ یہ نظریہ اخلاقی حیثیت سے انحطاط پرستانہ ہے میں اوپر لکھ آیا ہوں کہ معمولی اخلاقی تعلقات فن کار کے لیے کس طرح ناممکن ہو گئے تھے۔ یہ نظریہ اخلاقیات سے یکسر کنارہ کشی نہیں ہے بلکہ فن اور فن کار کے لیے ایک نئی اخلاقیات ڈھونڈنے کی کوشش ہے۔ یہ اخلاقیات نامکمل سہی، اس میں خامیاں سہی، یہ الگ بات ہے نیکی اور صداقت ایسے تصورات ہیں جن کے متعلق بحث کی جاسکتی ہے۔ عقلی اصطلاحوں میں کافی کامیابی کے ساتھ انھیں بیان کیا جاسکتا ہے، اس کے علاوہ نیکی اور صداقت کے معیاروں کے قائم ہونے میں سماج کو بھی بہت دخل ہے اور ان معیاروں کی مادی شکلوں سے ہر آدمی کو روزانہ دوچار ہونا پڑتا ہے۔ یہ تصورات اجتماعی زیادہ ہیں اور ان کا انحصار بڑی حد تک ان کے تسلیم کئے جانے پر ہے، لیکن بحث وتمحیص، اپنی بات منوانا یا دوسروں کی بات ماننا، یہ سب چیزیں نئے فن کاروں کو مہمل اور بے معنی بلکہ شاید غیر اخلاقی معلوم ہوتی تھیں اس لیے اپنے فنی مسئلہ سے مجبور ہو کر انھیں اخلاقیاتی تثلیث کے تیسرے رکن یعنی حسن کی طرف جانا پڑا جو نسبتاً زیادہ انفرادی تصور ہے جس کا تعلق عقل کے بجائے اعصابی تجربے سے زیادہ ہے اور اس لیے اس کی حقیقت کا اعلان زیادہ وثوق اور زیادہ یقین کے ساتھ کیا جاسکتا ہے۔ پھر اس میں بحث کی بھی زیادہ گنجائش نہیں۔ فن کار کے لیے تمام دوسرے اخلاقی تعلقات مردہ ہو چکے ہیں۔ حسن وہ آخری تنکا ہے جس کا سہارا لیے بغیر اسے چارہ نہیں۔ اچھا، حسن کا بھی ایک مسلمہ معیار ہوسکتا ہے جسے ساری قوم یا ساری سماج مانتی ہو۔ لیکن ان فن کاروں کو ہر مسلمہ چیز پر جھوٹے ہونے کا شبہ ہوتا ہے، اس لیے وہ خود بھی کسی چیز کے قیام میں مدد دینے کو تیار نہیں اور نہ ایسی ذمہ داری لیتے ہیں۔ وہ مستقل اقدار کو ہی نہیں مانتے بلکہ اقدار کی اضافیت کے زیادہ قائل ہیں۔ لہٰذا وہ اپنی طرف سے حسن کا

کوئی مستقل معیار بھی پیش نہیں کرتے بودلیئر ان بادلوں سے محبت کرتا ہے جو گزر جاتے ہیں یعنی ان فن کاروں کا حسن وہ حسن ہے جس کی شکل وصورت متعین نہیں بلکہ جو بدلتا رہتا ہے۔ وہ حسن جو کوئی ازلی وابدی تصور نہیں بلکہ جو لمحاتی تاثر پر مبنی ہے۔

تو اب فن کا آخری معیار خالص جمالیاتی ہوگیا۔ ایک طرح سے زبان سے تو یہ فن کار ضرور یہ کہتے رہے کہ حسن اور صداقت ایک چیز ہے لیکن ان لفظوں کی تہہ میں ایک اور اضطراب پایا جاتا ہے۔ جب یونانی حسن، صداقت اور نیکی کو ایک وحدت بتاتے تھے تو وہ حسن کے علاوہ باقی دوسرے ارکان پر بھی اتنا ہی زور دیتے تھے جس طرح وضعی رشتوں formal relations کا توازن اور ہم آہنگی صداقت ہوسکتی تھی۔ اسی طرح صداقت کا تصور یا صداقت کے حصول کا لمحہ بجائے خود حسین ہوسکتے تھے لیکن نئے فن کاروں کو یہ بے تابی رہی ہے کہ کسی طرح صداقت و نیکی کے تصورات سے پیچھا چھڑایا جائے اور حسن کو ان سے بے نیاز بنایا جائے کیوں کہ اس ہوسناک سماج میں یہ تصورات خالص اور بے میل رہ ہی نہیں سکتے۔ جب یہ فن کار حسن اور صداقت کے ایک ہونے کا نعرہ لگاتے ہیں تو ان کی خواہش یہ ہوتی ہے کہ کسی طرح صداقت اور نیکی پر غور کرنے یا ان کے معیار قائم کرنے کی ذمہ داری سے بچ جائیں۔ چناں چہ اس نعرہ کے باوجود کوشش یہ رہی ہے کہ آرٹ کو جمالیاتی طور پر تسکین دینے والے وضعی رشتوں کا مجموعہ بنا دیا جائے جس میں اخلاقی اور غیر جمالیاتی عناصر کوئی اہمیت نہیں رکھتے۔ مطلب یہ ہے کہ آرٹ کو ایسی معروضی حیثیت دی جائے کہ اس پر اخلاقی معیار عائد نہ ہوسکیں۔ بالکل اسی طرح جس طرح ہم کسی پیڑ یا پتھر کو اخلاقی اعتبار سے نیک یا بد نہیں کہہ سکتے بلکہ صرف اس کے وجود کو تسلیم کر لیتے ہیں۔ آخر آرٹ میں قطعی اور کلی معروضیت تو نفسیاتی اور حیاتیاتی اعتبار سے ممکن ہی نہیں جب تک انسان کیمیاوی اعتبار سے بالکل بدل نہ جائے یا فن پارہ فن کار کے پیٹ سے بچے کی طرح پیدا نہ ہونے لگے۔ بہرحال، ان فن کاروں کی انفرادیت پرستی اور داخلیت کے ساتھ ساتھ ان کے یہاں یہ رجحان بھی نظر آتا ہے کہ فن پارے کو زیادہ سے زیادہ معروضی چیز بنایا جائے جس کی بنیاد جمالیاتی اور وضعی اعتبارات پر قائم ہو اور جو حتی الوسع اخلاقی معیاروں سے آزاد ہو۔ میلارمے ''خالص شاعری'' کا نظریہ پیش کرتا ہے۔ ورلین کہتا ہے کہ شعر میں سب سے پہلے اور سب سے زیادہ موسیقی ہونا چاہیے۔ اس کے علاوہ جو کچھ ہے وہ ''محض ادب'' ہے۔ مصوری میں تاثریت (impressionism) پیدا ہوتی ہے جو زندگی کو بحیثیت مجموعی نہیں دیکھنا

چاہتی بلکہ محض ایک گریز اں تاثر ہی سے مطمئن ہو جاتی ہے۔ اور اس لیے اس میں تکنیک ہی سب کچھ ہے۔ ناول میں فلوبیر آرٹ کی خود مختاری اور اسلوب کی فوقیت کا نعرہ بلند کرتا ہے اور آرٹ کو تقریباً ایک ایسے مذہب کی شکل دے دیتا ہے جو راہبوں جیسی قربانیاں اور ریاضتیں چاہتا ہے اس کے نزدیک موضوع کوئی اہمیت نہیں رکھتا جو کچھ ہے وہ طرز بیان ہے۔ ان لوگوں کے ساتھ ساتھ فطرت نگار بھی موجود ہیں جو آرٹ کے پرستار تو نہیں ہیں مگر انسان کا مطالعہ اتنی سخت معروضیت کے ساتھ کرنا چاہتے ہیں جیسے کوئی سائنس داں تجربے کی میز پر جانوروں کو چیرتا پھاڑتا ہے۔ ظاہر ہے کہ سائنس داں جو باتیں معلوم کرتا ہے وہ اخلاقی معیاروں کی زد میں نہیں آتیں۔ چناں چہ آرٹ پر سائنس کی معروضیت عائد کرتے ہوئے درحقیقت فطرت نگاروں کی بھی کاوش یہی تھی.......... وہ غیر شعوری طور پر ہی سہی— کہ کسی طرح اخلاقی مسئلوں اور اخلاقی فیصلوں سے بچا جائے۔ غرض یہ کہ اس دور کی ساری نظریہ بازی کا ماحصل یہ ہے کہ فن کار اخلاقی جدو جہد سے تھک کر اور اپنی کامیابی سے مایوس ہو کر یہ چاہ رہے تھے کہ حسن کے تصور کو نیکی اور صداقت کے تصورات سے الگ کر دیا جائے کیوں کہ ایماندارنہ فنی تخلیق کا کوئی اور راستہ انھیں نظر نہیں آ رہا تھا لیکن چوں کہ نیکی اور صداقت اتنے اہم موضوعات ہیں کہ ان سے آنکھیں چرانا ممکن نہیں اس لیے وہ اپنے سمجھانے کو یہ بھی کہتے رہتے تھے کہ حسن میں باقی دونوں تصورات بھی شامل ہیں۔ ممکن ہے کہ ان تصورات کو ایک دوسرے سے الگ کر دینا یا حسن کو سب سے افضل اور خود مختار سمجھنا ایسے زمانے میں اور ایسی قوم میں فن کاروں کے لیے زیادہ نقصان دہ نہ ہو جہاں سماج میں پوری ہم آہنگی ہو، لوگوں کے دلوں میں نیکی اور صداقت کا تصور صاف ہو اور مضبوطی سے قائم ہو، فن کار کا رشتہ عوام سے مضبوط ہو اور وہ ان سے برابر نئی زندگی حاصل کرتا رہتا ہو، اپنی قوم کی اقدار اس کے خون میں بسی ہوں.......... ایسی صورت میں حسن کے متعلق کوئی ذہنی عقیدہ اس کے فن کو لنگڑا لولا نہیں بنا سکتا کیوں کہ آرٹ کی تخلیق بڑی حد تک غیر شعوری فعل ہے، لیکن جب فن کار ایسے سماج میں رہتا ہو، جب ہم آہنگی کیا معنی ایک طبقہ دوسرے طبقے سے مصروف پیکار ہو، کوئی ایک مسلمہ اور مصدقہ نظام زندگی باقی نہ رہا ہو، جب فن کار کا عوام بھی رابطہ باقی نہ رہا ہو اور وہ صرف اپنی روحانی طاقت سے کام لینے پر مجبور ہو، جب وہ اخلاقی جنگ سے اکتا چکا ہو اور اخلاقی فیصلوں سے خائف ہو.......... ایسے زمانے میں حسن کی خود مختاری اور آرٹ کی آزادی پر ایمان لانا، گویا خیر تنکے پر تو نہیں.......... مگر تختے پر

بیٹھ کے بحرالکاہل کی سیاست کے لیے نکلنا ہے۔ لیکن یہاں یہ نہ بھولیے کہ فن کار یہ سب خطرے ایک بلند تر اخلاقیات اور ایک بلند تر صداقت کے لیے مول لے رہا ہے..........

اچھا اب نئے فن کاروں کا ایک اور رجحان دیکھیے۔ اوپر میں نے جن نظریوں کی طرف اشارہ کیا ہے ان کی رو سے ایک تکمیل یافتہ فن پارہ اپنی اثر انگیزی کے لحاظ سے تو ایک معروضی اور جمالیاتی چیز بن گیا اور اخلاقیات سے ماورا بھی ہو گیا لیکن اب مشکل آ پڑتی ہے موضوع کی۔ موضوع کی بجائے خود کوئی اہمیت ہو، یا نہ ہو لیکن فن پارے کا کوئی موضوع تو ہونا لازمی ہے، خصوصاً ادب میں، اخلاقی راؤں یا خیالات کو خیر الگ کر دیجئے لیکن کم سے کم جذبات یا محسوسات کو تو موضوع بنانا ہی پڑے گا اس کے سوا چارہ ہی نہیں، لیکن جذبات سے متعلق ہوتے ہی ہم پھر اخلاقی معیاروں کی دنیا میں داخل ہو جاتے ہیں۔ اس لیے فن کار کے خیالات تو الگ رہے جذبات سے بھی بھڑ کنے لگے۔ ویسے بھی وہ اپنے جذبات کو مشکوک نظروں سے دیکھنے لگے تھے اور یہ سوال پوچھنے لگے تھے کہ یہ جذبات کیا اس قابل بھی ہیں کہ انھیں محسوس کیا جائے۔ کسی اخلاقی تصور کے بغیر انسان کا دماغ یا روح تو کیا حواس خمسہ بھی جواب دے جاتے ہیں۔ چناں چہ بیسویں صدی میں واقعی فن کار یہ محسوس کر رہا ہے اس کے جذبات اور احساسات سب مردہ ہو چکے ہیں.......... جو جذبات باقی بھی ہیں ان کی قدر و قیمت کے بارے میں فن کا شک ہے جس طرح وہ اوروں کی اقدار قبول کرنے سے انکار کرتا ہے اسی طرح اپنے جذبات دوسروں کے اوپر ٹھونسنے سے ہچکچاتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ اپنے جذبات کی ذمہ داری بھی نہیں لینا چاہتا۔ معروضیت پر جو اتنا زور دیا گیا ہے اس کی ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے جذبات سے گریز کا ایک دوسرا پہلو یہ ہے کہ فن کار کو اقدار کے متعلق اپنے ماحول سے اتنا اختلاف ہے کہ وہ اپنے آپ کو اگر اوروں سے برتر نہیں تو الگ ضرور سمجھتا ہے۔ بلکہ کوشش کر کے اپنے آپ کو علیحدہ اور مختلف رکھنا چاہتا ہے لیکن خواہش ایسی مجنونانہ شکل اختیار کرتی ہے کہ مثلاً بودلیئر لوگوں کے سامنے یہ دعویٰ کرتا ہے کہ میں بچے ابال ابال کر کھاتا ہوں۔ فن کار دوسرے مبتذل انسانوں سے کسی بات میں بھی مشابہت نہیں رکھنا چاہتا۔ اگر دوسروں کے اندر جذبات ہیں تو اس کے اندر بالکل نہیں ہونے چاہئیں۔ اسے دیوتاؤں کی طرح ان چیزوں سے بالا و برتر ہونا چاہیے اور کسی چیز سے متاثر نہیں ہونا چاہیے اور اگر وہ متاثر ہوتا بھی ہے یا اس کے اندر جذبات ہیں بھی تو کم سے کم دوسروں پر اس کا اظہار قطعاً نہ ہونے پائے۔

جذبات سے اس گھبراہٹ کے دو حل تلاش کیے گئے، ایک تو یہ کہ نئے اور مبہم جذبات ڈھونڈے جائیں جنھیں آج تک کسی نے محسوس ہی نہ کیا ہو اور انھیں معمے کی شکل میں پیش کیا جائے تاکہ مبتذل عوام ان پر اپنے سے متعلق ہونے کا شبہ ہی نہ کر سکیں۔ یہ تو ہوا ورلین اور میلارے کا نقطہ نظر، دوسری طرف یہ کوشش بھی ہوئی کہ کسی طرح موضوع اور معنی ہی سے چھٹکارا حاصل کیا جائے، چناں چہ یہ نظریہ پیش کیا گیا کہ شعر کو بھی موسیقی کی طرح مناسبات سے آزاد ہونا چاہیے۔ موسیقی میں مختلف سروں کو سنتے ہوئے ہمیں یہ یاد نہیں آتا کہ یہ آواز تیتر کی ہے یا بیٹر کی۔ ہم انھیں صرف آواز کی حیثیت سے سنتے ہیں اور آوازوں کے حسن ترتیب اور آہنگ سے محظوظ ہوتے ہیں۔ یہی کیفیت شعر میں بھی ہونی چاہیے۔ شعر پڑھتے ہوئے ہمارا ذہن معنی کی طرف نہ جائے بلکہ آواز ہی سے ہماری پوری تسلی ہو جائے۔ افسانے یا نثر کو معنی سے آزاد کرانے کی کوشش فلوبیر نے کی۔ اس کے خیال میں وہ زمانہ تو ہوا ہوا جب بڑا ادب پیدا ہو سکتا تھا۔ ہمارا زمانہ اتنا مبتذل، گندا اور بدہیئت ہے کہ حسن سے اس کا میل ہو ہی نہیں سکتا۔ لیکن چوں کہ نئے ادیب کا موضوع اس زمانے کے علاوہ کوئی اور زمانہ ہو بھی نہیں سکتا اس لیے اس کے لیے صرف یہ چارۂ کار ہے کہ اپنے فن اور طرز تحریر کے زور سے اپنے موضوع کی گندگی اور بدصورتی دور کرے۔ ورنہ کم سے کم اسے بے اثر بنا دے۔ اس صورت میں موضوع کی بذاتِ خود کوئی اہمیت باقی نہیں رہتی، جو کچھ ہوا وہ طرز تحریر ہوا۔ تو کیا یہ ممکن نہیں کہ موضوع کے بغیر صرف طرز تحریر کی مدد سے ایک فن پارہ تخلیق کیا جا سکے؟

یہ کوشش سرے سے لایعنی ہے خصوصاً ادب میں۔ موسیقی یا مصوری میں تو پھر بھی کسی حد تک فن پارے کو جمالیات کے اندر محدود رکھنا ممکن ہے کیوں کہ آوازوں، لکیروں اور رنگوں کو کچھ نہ کچھ خود مختارانہ معروضی حیثیت حاصل ہے۔ لکیروں کو اس طرح ترتیب دیا جا سکتا ہے کہ چاہے ان سے کوئی بڑا فن پارہ تشکیل نہ پائے لیکن وہ ترتیب بجائے خود ہماری جمالیاتی تسکین کر دے اور ہم اس کے بعد کسی اور قسم کا سوال نہ پوچھیں، لیکن لفظ اس طرح آزاد اور خود مختار نہیں ہیں جس طرح لکیریں یا آوازیں۔ لفظ خالص آواز نہیں ہیں نہ وہ فطری ہیں بلکہ انسان کی ایجاد ہیں اور ایک خاص مقصد کے تحت ایجاد کیے گئے ہیں۔ لفظ تو علامتیں ہیں، وہ ہمارے ذہن کو ایک خاص تصور اور ایک خاص معنی کی طرف لے جاتے ہیں۔ لفظوں کو "خالص" بنانے کے لیے ہمیں ان کے مقصد کو نظر انداز کرنا پڑے گا اور اس کے بعد لفظوں اور آوازوں میں کوئی امتیاز ہی

باقی نہیں رہ جائے گا۔ یعنی ادب موسیقی میں مدغم ہو کر غائب ہو جائے گا۔ تو جہاں تک ادب کا تعلق ہے اگر ادب کو اپنی ہستی برقرار رکھنی ہے تو وہ موضوع اور معنی سے پیچھا نہیں چھڑا سکتا معنی کے بغیر ادب پارہ محض گولر کا پھول ہے۔

یہ چیز تو خیر عملی طور پر ناممکن تھی لیکن یہ طے پا گیا کہ فن پارے میں اصل چیز اسلوب یا طریقۂ کار ہے۔ چناں چہ فن کاروں نے ہیئت کی پرستش شروع کر دی اور اس میں اتنا غلو ہوا کہ پال ولیری (Paul Valery) نے آخر یہ کہہ دیا کہ فن کار کی جدوجہد کا ماحصل طریقۂ کار کی تلاش ہے۔ طریقۂ کار مل جائے تو اسکے بعد اگر وہ فن پارے کی تخلیق نہ بھی کرے تب بھی کوئی ہرج نہیں۔ اب فن کار نہ تو جذبات ڈھونڈتا ہے نہ موضوعات نہ اور کچھ، بلکہ صرف ہیئت۔ یہی ایک چیز ہے جس کی اسے دھن ہے۔ یوں اگر اس سے ہیئت کی تعریف پوچھی جائے تو وہ خالص جمالیاتی اوصاف بتائے گا کہ وضعی حسن کے لیے اجزا اور کل کی ہم آہنگی ضروری ہے لیکن جب وہ ہیئت کا نام لیتا ہے تو نہ معلوم اس سے کیا کیا چیزیں مراد ہوتی ہیں۔ گویا ہیئت پورے فن پارے کی قائم مقام ہے۔ ہیئت اس کی نظروں میں ایک ایسا اسم اعظم بن گئی ہے کہ یہ مل گیا تو سمجھئے کہ سب کچھ مل گیا...... جذبات بھی، تخیلات بھی، موضوعات بھی، اور مزا یہ کہ فن کار یہ کبھی تسلیم نہیں کرے گا کہ وہ ہیئت کے تصور میں اتنے عناصر شامل کرتا ہے بلکہ ہیئت کے خالص جمالیاتی تصور پر اڑا رہے گا۔

لیکن نظریاتی حیثیت سے نہیں بلکہ عملی اعتبار سے غور کریں تو کیا واقعی ہیئت کا یہ تصور کہ ہیئت صرف جمالیاتی تسکین پہنچانے والے وضعی رشتوں کا نام ہے کسی طرح حقیقی ہو بھی سکتا ہے؟ خاص طور پر ادب میں۔ موسیقی کے ٹکڑے میں تو خیر آوازوں کو ترتیب دے کر حسین ہیئت پیدا کی جا سکتی ہے، لیکن پانچ سو صفحے کے ناول میں آوازوں کا باہمی رشتہ کس طرح قائم کیجیے گا اور ایسا نقش کس طرح وجود میں لایئے گا جس میں نشو و نما کی کیفیت نظر آئے اور جو شروع سے آخر تک محظوظ کر سکے۔ بفرض محال اگر ایسا ہو بھی گیا تو اس فن پارے کو آپ ادب کہیں گے یا موسیقی؟ ادب میں ایک بڑی پابندی یہ ہے کہ معنی کو آپ لفظوں سے خارج نہیں کر سکتے اس لیے ادب میں آپ کو دو قسم کی ترتیب کرنی پڑے گی اور دو نقشے بنانے پڑیں گے۔ ایک تو لفظوں کی ترتیب آواز کے لحاظ سے، دوسری ترتیب معنی کے لحاظ سے۔ تو گویا ادب پارے میں دو ہیئتیں ہوں گی ایک مادی، دوسری معنوی، جیسا میں نے ابھی کہا تھا آوازوں کی ترتیب کا سلسلہ پانچ سو

صفحے تک جاری نہیں رکھا جا سکتا۔ لیکن معنوی ہیئت اس کی متحمل ہو سکتی ہے لہٰذا ادب پارے میں مجبوراً مادی ہیئت کا انحصار معنوی ہیئت پر ہوگا لیکن معنی کا تصور اقدار کے تصور کے بغیر ہو ہی نہیں سکتا۔ معنی کی ترتیب کے لیے صرف حسن اور بدصورتی کے معیاروں سے کام نہیں چلے گا، اس میں نیکی اور بدی، سچ اور جھوٹ کے تصورات کا دخل بھی لازمی ہوگا تو جس چیز سے بچ کر بھاگے تھے اس سے پھر دوچار ہونا پڑا۔ فن کار چاہے یا نہ چاہے اخلاقیات کا جوا اس کی گردن پر رکھا ضرور رہے گا.......... ہیئت کی تکمیل کے لیے اخلاقیات یوں اور بھی ضروری ہے کہ فطرت میں ہر ہیئت کا مقصد ہوتا ہے، ہر چیز کی شکل حیاتیاتی قانونوں کی پابندیاں ان سے ہم آہنگ ہوتی ہے چناں چہ فن پارے میں بھی معنوی ہیئت بغیر کسی اخلاقی تصور کے ممکن نہیں (جوئس جو جمال پرستی کا قائل ہے اسے بھی نیکی اور صداقت کے تصور کی تلاش ہے اور ایزرا پاونڈ نے اس پہلو پر اتنا زور دیا ہے کہ اس کے خیال میں ہیئت آرٹ کے لیے سرے سے ضروری ہی نہیں)

ہیئت آرٹ کے لیے لازمی ہو یا نہ ہو بہرحال خالص جمالیاتی ہیئت ادب میں بالکل بے معنی چیز ہے۔ ایک ایسا سراب ہے جس میں ذرا بھی اصلیت نہیں، اس کا حصول اسی قدر ممکن ہے جتنی پریوں سے ملاقات۔ ہیئت کی جستجو نے فلوبیر کو جس طرح ناکوں چنے چبوائے ہیں وہ بھی عبرت ناک چیز ہے وہ پھر بھی اصرار کرتا رہا کہ ہم جیسے دوسرے درجے کے آدمیوں کے لیے تو اس کے سوا اور کوئی چارہ نہیں کہ آرٹ یا طرز بیان کا سہارا لیں۔ چناں چہ آرٹ کی دھن میں اس نے اپنے آپ کو ایسے ایسے درد اور کرب میں مبتلا کیا ہے کہ بلبلا بلبلا اٹھا ہے.......... فلوبیر خوب جانتا تھا کہ اس کے اندر توانائی اور تخلیق کی قوت پیدا کرنے کے لیے جس چیز کی ضرورت ہے وہ طرز بیان نہیں بلکہ زندگی کے ایک نئے تصور، اخلاقیات کے ایک نئے معیار کی ہے اپنے دل پسند موضوع کا انتظار یہی معنی رکھتا ہے کہ اسے ایک نئے نظام اقدار کی جستجو تھی.......... وہ ہمیشہ ایک نئی معنویت کی تلاش میں رہا لیکن جو وجوہات میں نے اس مضمون کے شروع میں بیان کردی ہیں ان کی بنا پر اسے یہ جرأت نہیں ہو سکی کہ یہ بات تسلیم کر لے۔ اسے جستجو تھی نئی اخلاقیات کی اور وہ اپنے آپ کو سمجھاتا ہی رہا کہ مجھے آرٹ کی ضرورت ہے۔ یہی کمزوری اس کی ساری روحانی اذیتوں کی جڑ ہے۔

یہی حال کم و بیش اور فن کاروں کا بھی ہے، ہیئت کے پردے میں دراصل وہ معنویت ڈھونڈ رہے ہیں۔ صنعتی دور کی زندگی بے شکل اور بے ہیئت زندگی ہے، اس کے اجزا اور کل کے

درمیان نامیاتی ربط باقی نہیں رہا۔ زندگی اور جن چیزوں پر زندگی مشتمل ہے ان کا کوئی مقصد متعین نہیں رہا۔ چناں چہ ان سب کی معنویت مدھم پڑتی جارہی ہے۔ جب تک زندگی میں مقصد، معنویت، ہم آہنگی اور ہیئت باقی تھی فن کار کو شعوری طور پر ان چیزوں کے لیے کاوش نہیں کرنی پڑتی تھی لیکن آج جب یہ چیزیں غائب ہیں اور فن کار اپنے اندر اتنی طاقت نہیں پاتا کہ سماج میں انھیں دوبارہ واپس لا سکے تو وہ لامحالہ آرٹ کی طرف مڑتا ہے اور وہاں ان سب کا نعم البدل حاصل کرنا چاہتا ہے۔ چوں کہ فن پارے میں وہ ہم آہنگی اور ہیئت پیدا ہوجاتی ہے جو زندگی میں مفقود ہے اس لیے وہ فن پارے کو زندگی سے الگ حقیقت سمجھتا ہے اور زندگی کی اقدار کو آرٹ پر عائد نہیں کرنا چاہتا۔ چوں کہ ماحول اسے اقدار کا کوئی معیار، زندگی کا کوئی مقررہ سانچا مہیا نہیں کرتا اس لیے وہ فن پارے کی تخلیق اور اس کے اجزا کی ترتیب کے اصول جمالیات سے مانگتا ہے۔ ......موجودہ زمانے کا آرٹ صرف زندگی کا نعم البدل ہی نہیں ہے بلکہ زندگی اور زندگی کی معنویت کی جستجو بھی ہے۔ یوں تو یہ بات ہر آرٹ کے متعلق کہی جاسکتی ہے لیکن نئے آرٹ کے متعلق خاص طور پر اور اس حیثیت سے یہ آرٹ ایک عظیم الشان اہمیت رکھتا ہے کیوں کہ زندگی کی تلاش کے دوسرے ذرائع زیادہ کارآمد ثابت نہیں ہوئے ہیں اور انسان کو معنویت ڈھونڈ کر دینے کا فریضہ فنکاروں کے سر آپڑا ہے.........

آخر میں ایک نظر نفسیات اور ہیئت کے تعلق پر بھی ڈالتے چلیں۔ نئی نفسیات کے وجود میں آنے سے فن کاروں کو یہ امید بندھی تھی کہ شاید اس کی مدد سے وہ اخلاقیات سے چھٹکارا پاسکیں۔ خیر، نئی نفسیات ہمیں اخلاقیات سے تو آزاد کرسکتی ہے کیوں کہ اگر ہم انسان کو نفسیاتی مرکبات یا جبلتوں کا کھلونا مان لیں تو اپنے افعال کی ذمہ داری اس پر باقی نہیں رہتی اور جب انسان خود مختار نہیں رہا تو اخلاقی معیاروں کا سوال بھی پیدا نہیں ہوتا۔ لیکن نفسیات، اخلاقیات کے ساتھ ساتھ ہیئت کو بھی ختم کردیتی ہے۔ کیوں کہ نفسیات صنعتی دور کی بے شکل زندگی کو اور بھی بے شکل بنادیتی ہے۔ نفسیات کے نزدیک انسان ایک عمل ہے جو موت کے وقت تک بے رکے جاری رہتا ہے۔ اس عمل کی بہت سی شاخیں ہیں، سوچنا، محسوس کرنا وغیرہ وغیرہ۔ چوں کہ نفسیات، اخلاقیات سے ماورا ہے اس لیے اس عمل کا کوئی مقصد بھی نہیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ اس عمل کا ہر لمحہ دوسرے لمحوں سے بالکل مختلف اور انوکھا ہے۔ اس لیے آپ ان لمحوں کو کسی نقش کی شکل میں ترتیب نہیں دے سکتے۔ اس عمل میں کسی قسم کا آہنگ نہیں ملتا یہی عمل آپ کا موضوع

ہے، اب آپ کے موضوع میں نہ تو کوئی آہنگ ہے نہ اس کی کوئی شکل ہے اور اخلاقیات کی مدد آپ لینا چاہتے ہیں تو بتایئے کہ اس صورت میں آپ کے فن پارے کو ہیئت کیسے حاصل ہو سکتی ہے۔ ادب میں مکمل تاثریت تو ممکن ہی نہیں یا ممکن ہے تو صرف اس طرح کہ ہیئت اور ترتیب کا کوئی نشان نہ ہو، آپ مجبور ہیں کہ اس عمل میں سے ایک ٹکڑا کاٹیں۔ لیکن یہ ٹکڑا کہاں سے شروع ہوا اور کہاں ختم ہوا، اس میں نہ تو جمالیات، آپ کی مدد کر سکتی ہے نہ نفسیات۔ جب آپ ایک خاص جگہ سے شروع کریں گے اور ایک خاص جگہ ختم کریں گے تو فوراً ایک چیز کو دوسری چیز پر ترجیح دینے کا، اقدار کا، اخلاقی معیاروں کا سوال پیدا ہو جائے گا۔ آرٹ کیا معنی، زندگی کے کسی شعبے میں بھی اخلاقیات کی آمیزش کے بغیر خالی نفسیات کارآمد نہیں ہو سکتی۔ اخلاقیات کے بغیر نفسیات کے کوئی معنی ہی نہیں ہیں جو لوگ اس حقیقت پر نظر نہیں رکھتے اور احتیاط سے کام نہیں لیتے وہ غیر جانبداری کے باوجود صنعتی اخلاقیات کا شکار ہو جاتے ہیں.......... صنعتی اخلاقیات سے بچ بھی جائیں تو بھی کسی نہ کسی اخلاقیات کا سہارا لیے بغیر کام نہیں بنتا۔ surrealists نے کوشش کی تھی کہ خالص نفسیاتی آرٹ پیش کیا جائے جو بالکل غیر شعوری ہو اور اخلاقیات کا پابند نہ ہو لیکن اپنی تخلیقات میں معنی پیدا کرنے کے لیے انھیں بھی مارکسیت کی ضرورت پڑی۔

غرض یہ کہ جمالیات ہو یا نفسیات، کوئی چیز فن کار کو اخلاقی ذمہ داری سے آزاد نہیں کر سکتی۔ اس کا کام حسن کی تخلیق ضروری ہے مگر نیکی اور صداقت سے قطع تعلق کر کے وہ حسن کو بھی نہیں پا سکتا۔ ہیئت کا افسانہ گڑھ کے فن کاروں نے اخلاقیات سے نکل بھاگنے کی تو بہتیری کوششیں کیں لیکن گھوم گھام کے انھیں پھر وہیں آنا پڑا جہاں سے چلے تھے۔

○

(ہیئتی تنقید: پروفیسر محمد حسن ناشر: ہندوستانی زبانوں کا مرکز جواہر لال نہرو یونیورسٹی دہلی)

اسلوب کا نفسیاتی مطالعہ

اسلوب شخصیت کا اظہار ہے یا اس سے فرار؟ یہ ایک نزاعی مسئلہ ہی نہیں بلکہ ایسا سوال ہے جس کے جوابات میں مزید سوالات پنہاں ہیں۔ کیا اسلوب کا ادیب کی شخصیت سے کوئی رابطہ ہے؟ اسلوب میں انفرادیت کن محرکات کے تابع ہوتی ہے؟ کیوں ایک صاحبِ اسلوب ہے اور دوسرا نہیں؟ یہ اور اسی نوع کے دیگر سوالات نے ناقدین کو ہمیشہ الجھائے رکھا ہے اور عصری تنقید کا خاصا حصہ صرف اسلوب سے وابستہ مباحث کے لیے وقف نظر آتا ہے، چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ غیر نفسیاتی [1] کے ساتھ ساتھ اردو کے نفسیاتی ناقدین نے بھی اس ضمن میں خاصا کام کیا ہے۔

اسلوب کے نفسیاتی مطالعے کے بارے میں بحث سے قبل اس حقیقت کا ذہن نشین رکھنا لازم ہے کہ خود فرائڈ نے یہ اعتراف کیا تھا کہ تحلیلِ نفسی اسلوب پر بطورِ خاص کوئی روشنی نہیں ڈال سکتی، لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ اسلوب کا مطالعہ نفسیاتی تنقید کے مباحث سے خارج کر دینا چاہیے یا یہ کہ اس کے بارے میں نفسیات سے کسی طرح کی بھی امداد نہیں لی جا سکتی۔ کبیر احمد جائسی (علیگ) نے اپنے ایک مقالے 'ادب اور نفسیات' میں نفسیاتی تنقید کی اہمیت واضح کرتے ہوئے اسلوب کے ضمن میں یہ لکھا کہ:

> ''نفسیاتی تنقید ان عوامل کا بھی مطالعہ کرتی ہے جو کسی اسلوب یا ہیئت فکر کے پس پردہ کام کرتے ہیں۔''[2]

اسلوب کے نفسیاتی مطالعے میں خاصی دقت نظری سے کام لیا گیا ہے اور لکھنے والے کے محبوب الفاظ سے لے کر تکرار لفظی تک سبھی سے وابستہ معانی اجاگر کرنے کی سعی ملتی ہے۔ مثلاً ''کہا گیا ہے کہ فعل کا کثرت استعمال اس بات پر دال ہے کہ شاعر میں عملی قوت جوش پر ہے صفات کا استعمال جذباتی شدت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔''[3]

ڈاکٹر سید عبداللہ نے بھی اپنے مقالے 'تنقید اور نفسیات' میں مشروط طور پر اسلوب کی اہمیت تسلیم کرتے ہوئے یہ لکھا:

"کسی خاص مصنف کے محبوب الفاظ، اس کے مخصوص استعارے، اس کے پسندیدہ تکیہ ہائے کلام جن کو وہ بار بار دہراتا ہے اس کے باطنی کوائف کا عکس ہیں۔ انھی الفاظ واستعارات کو اس کے نفس کی کلیدوں کا درجہ حاصل ہوتا ہے اور انھی سے مصنف کی باطنی دنیا کے ہزاروں راز معلوم کیے جاسکتے ہیں... شبلی کے تکیہ ہائے کلام اور محبوب الفاظ (غور کرو، عجیب راز ہے، نکتہ وغیرہ) اور اس کے استعاروں کا مخصوص رنگ (اچانک پن، طراریط، ہیجانی کیفیت وغیرہ) اور اس نوع کے لاتعداد خارجی خصائص شبلی کی نفسی حالتوں کا راز آشکارا کرتے ہیں۔ پھر ان کو اکرام کے 'غالب نامہ' کے ساتھ ملا کر پڑھیے تو نفسیاتی مطالعے کی اہمیت خود بخود واضح ہوجاتی ہے۔"[4]

اسلوب کا مطالعہ ادیب کی شخصیت کے مطالعے کی ذیل میں آتا ہے۔ (اس مسئلے پر حامد اللہ افسر نے 'تنقیدی اصول اور نظریے' میں خاصی روشنی ڈالی ہے، مفکرانہ انداز نفسیاتی نہیں) محمد حسین آزاد، مولانا شبلی نعمانی، ابوالکلام آزاد اور مولانا صلاح الدین احمد اردو نثر میں اسلوب کے تنوع کی چار منفرد مثالیں ہیں۔ ان سب کے اسلوب کو ان کی شخصیت کے تشکیلی عناصر کے تناظر میں رکھ کر سمجھا جاسکتا ہے۔— کلی طور پر نہ سہی جزوی طور پر ہی سہی۔ چنانچہ ریاض احمد نے 'اسلوب' پر اپنے مقالے میں اسی خیال کا اظہار کیا:

"اسلوب کی تراوش کسی ادبی مسلک کی تقلید وتتبع کی بجائے براہِ راست شخصیت کے انداز سے تشکیل پاتی ہے، اور اچھے اسلوب کے پس پشت شخصیت یا انا کا ایک توانا، مثبت اور پر اعتماد احساس کارفرما ہوتا ہے۔ جہاں یہ اعتماد مجروح ہوا وہاں اسلوب بھی مجروح ہوئے بغیر نہیں رہ سکا۔ ایک ڈانواں ڈول یا اکھڑی اکھڑی شخصیت کسی طور پر بھی ایک مستقل اور منفرد رنگ طبیعت اختیار نہیں کرسکتی۔"[5]

علامت کی نفسیاتی اہمیت

اسلوب کے ضمن میں علامت کا مطالعہ بے حد اہم ہے۔ یہی نہیں بلکہ علامت اسلوب

کے ان عناصر میں سے ہے جن کی تشریح و تفہیم کے لیے نفسیات میں بطور خاص امداد بھی لی جا سکتی ہے۔ اردو میں علامات کے ضمن میں ڈاکٹر محمد اجمل، محمد حسن عسکری اور ابن فرید وغیرہ نے خاصا کام کیا ہے۔ ڈاکٹر محمد اجمل ان ناقدین میں سے ہیں جو نفسیات کو محض ادبی تخلیقات پر منطبق نہیں کرتے بلکہ وہ نفسیات کو اپنے معاشرے اور عصر کی تفہیم کے لیے ایک کلید جانتے ہوئے اس کے دائرۂ کار کو وسعت دیتے ہیں۔ چنانچہ انھوں نے اپنے مقالے 'نئے ادب کی قدریں' میں علامت پر بے حد دلچسپ اور معنی خیز بحث کی ہے۔ انھوں نے اشتہاری آواز اور علامت میں امتیاز کرتے ہوئے لکھا:

''اشتہاری آواز اور علامت میں یہ فرق ہے کہ جہاں یہ آواز انسان کی ایک علیحدہ ضرورت کو متحد کرتی ہے وہاں مذہبی علائم، فکر اور جذبات کے ہر پہلو میں جلوہ گر نظر آتے ہیں۔ ان کے ساتھ افکار، احساسات، جذبات اور یادوں کا ایک ایسا تانا بانا وابستہ ہوتا ہے جو ایک ہی ضرب میں ان سب کو مرتعش اور مشتعل کر دیتا ہے۔ سلوگن یا اشتہاری صدا سے شخصیت کا ایک جزو باقی اجزا سے کسی قدر علیحدگی حاصل کر کے متحرک ہوتا ہے۔ لیکن علائم سے ایک پورا کمپلیکس عمل میں آتا ہے۔ کمپلیکس ایک پیچیدہ مرکب ہے، جس کے ایک تار کی جنبش سے سارا مرکب جھنجھنا اٹھتا ہے، جب ہم کربلا، کلیم اور مسیح کا ذکر کرتے ہیں تو یہ محض الفاظ نہیں ہوتے، اہم ذہنی اور روحانی حقائق کا بیان ہے۔''[6]

ڈاکٹر محمد اجمل نے علائم کے سلسلے میں جس خیال کا اظہار کیا ہے وہ عام زندگی میں علامت کے نفسی کردار پر بخوبی روشنی ڈالتا ہے۔ ڈاکٹر محمد اجمل علامت کی اہمیت کے کس حد تک قائل ہیں اس کا اندازہ ان کے اس بیان سے لگایا جا سکتا ہے:

''علامت بندی کا عمل انسانی نفس کا اعلیٰ ترین وظیفہ ہے۔''[7]

اگر یہ صحیح ہے اور واقعی انسانی نفس اعلیٰ ترین کارکردگی کا اظہار علامت بندی سے کرتا ہے تو پھر یہ کیسے ممکن ہو سکتا ہے کہ عام انسانوں سے زیادہ شدتِ احساس کا حامل اور تخلیقی صلاحیتوں کا مالک ادیب اپنی تخلیقات میں علامات سے مفر حاصل کر لے۔ علامات شعور اور لاشعور کے درمیان ایک اپنے بل کا کام کرتی ہیں جس کا ایک سرا خوابوں کے پراسرار دھندلکے میں گم ہے تو دوسرے پر تخلیقات کے چراغ فروزاں ہیں۔

عام عقیدے کے برعکس علامات جدید شاعری سے ہی مخصوص نہیں۔ جدید ناقدین نے قدیم داستانوں تک سے بھی علامات کا سراغ لگایا ہے۔ آج کا باشعور نقاد داستانوں کو محض بے لگام تخیل کی پیداوار نہیں سمجھتا بلکہ ان میں علامات کا ایک جہان آباد دیکھتا ہے۔ ایسی علامات جو اس عہد کی تہذیب و تمدن اور ان سے وابستہ نفسیاتی تقاضوں کی تفہیم کے لیے کلید بن جاتی ہیں۔ اس سے قبل ڈاکٹر محمد اجمل کے مطالعے میں ان کی نفسیاتی تنقید کے اس پہلو کو بطور خاص اجاگر کیا جا چکا ہے۔ یہاں شمیم احمد کے مقالے 'طلسم ہوش ربا کی علامتی اہمیت' سے ایک اقتباس پیش ہے:

> ''داستان 'طلسم ہوش ربا' کی پیداوار ہے جس کی علامات اور تمثیلات میں ایک دور اور ایک قوم کی روح جگمگاتی نظر آتی ہے۔ وہ دیووں اور پریوں کی داستان نہیں ہے بلکہ اپنے ہزاروں کرداروں میں ہمارے لیے وہی قدیم سرمایہ فراہم کرتی ہے جس پر صدیوں کے بعد علم النفس کی بنیادیں رکھی گئی ہیں۔ نفسیات کی پیدائش سے پہلے دنیا میں اعلیٰ ترین ادب پیدا نہیں ہوا تھا۔ اگر ہوا تھا تو وہ اسی تخیلی قوت ہی کا معجزہ تھا۔''[8]

شمیم احمد نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے وہ ژونگ کی نفسیات کے عین مطابق ہیں۔ گو اردو میں نفسیاتی لحاظ سے قدیم داستانوں کا زیادہ مطالعہ نہ کیا گیا حالانکہ علامتی مطالعے کے لحاظ سے 'آرائش محفل' ایسی داستانیں اپنے اندر بہت کچھ رکھتی ہیں۔ آج جدید افسانے میں علامت پسندی ایک باقاعدہ رجحان کی صورت اختیار کر چکی ہے۔ اگر اس کا مطالعہ قدیم داستانوں کے تناظر میں کیا جائے تو بعض امور میں جدید علامتی افسانے کی بھی قدامت واضح کی جا سکتی ہے۔ شہزاد منظر نے اپنے مقالے 'افسانے میں رمز و علامت کا استعمال' میں لکھا ہے کہ اردو کے علاوہ:

> ''ہندی اور بنگلہ کے ہندو ادیبوں نے بھی قدیم داستانوں اور دیومالائی کرداروں کو نئے مفہوم میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان میں مائکل مدھو سودن دت کی 'میگھ ناتھ بودھ کاویہ' اور بھگوتی چرن ورما کا زوال 'چترلیکھا' خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ اردو میں اسی کی واحد مثال ممتاز شیریں کا طویل افسانہ 'میگھ ملہار' ہے۔''[9]

علامات کا فرائڈ ایڈلر اور ژونگ کے نظریات کی روشنی میں مطالعہ

علامت کا مطالعہ عام زندگی میں ہو یا تخلیق فن میں، افسانے میں ہو یا نظم میں ایک امر کا ملحوظ رکھنا بے حد ضروری ہے کہ علامات خلا میں نہیں جنم لیتی۔ اسی طرح لاشعور سے علامت کے ظہور کا بھی یہ مطلب نہیں کہ لاشعور کوئی اندھا کنواں ہے جہاں سے کسی جادوگر کے چھومنتر سے علامت کنول کے پھول کی طرح تیرتی سطحِ آب پر آ جاتی ہے۔ چنانچہ بقول محمد علی صدیقی:

> ''کسی بھی قوم کی علامتوں کو چھاننے کے لیے اس قوم کی پرانی اور توہمات سے اٹی تاریخ کا کھنگالنا بھی ضروری ہے.... پھر یہ بھی ضروری ہے کہ آیا تاریخ کا کوئی گوشہ شعوری طور پر نیم وا تو نہیں ہے۔ ایسی صورت میں اس قوم کا مزاج بڑا پر پیچ ہوگا اور وہ ذہنی فساد میں مبتلا ہوگی۔''[10]

علامت کی تفہیم و تشریح کے ضمن میں اس عمومی تناظر کو ملحوظ رکھنا چاہیے کیونکہ فرد اپنی قوم سے منقطع خلا میں سانس نہیں لیتا۔ فرائڈ کا تصور علامت اس کے نظریۂ خواب سے منقطع اور جداگانہ نہیں بلکہ اس کی ضمنی پیداوار ہے۔ گزشتہ ابواب میں فرائڈ کے تصورات سے تفصیلی بحث ہو چکی ہے، اس لیے یہاں ان سب باتوں کے اعادے سے بچتے ہوئے صرف اس امر کو اجاگر کیا جاتا ہے کہ فرائڈ کے بموجب خواب کی اساس جنس پر استوار ہے۔ لاشعور اس کا محرک بنتا ہے اور علامت وہ زبان ہے جس میں خواب کے صفحات پر لاشعور اپنی ناآسودگی کی داستان رقم کرتا ہے۔ جب کہ تحلیلِ نفسی اس عبارت کو سمجھنے کے لیے لغت کی حیثیت رکھتی ہے، اس حد تک کہ فرائڈ نے معروف علامات سے وابستہ جنسی معانی کی ایک باضابطہ فہرست بھی مرتب کر دی تھی۔

ایڈلر کو فرائڈ کے برعکس جنس وغیرہ سے کوئی خاص دلچسپی نہ تھی۔ اس کے بموجب انسان بنیادی طور پر حصولِ برتری کا خواہاں ہوتا ہے۔ اس لیے اس کے خوابوں کی علامات اس کے احساسِ کمتری کی آئینہ دار ہوتی ہیں۔ احساسِ کمتری بالعموم عضوی خامیوں سے جنم لیتا ہے، اس لیے ایڈلر کے خیال میں خوابوں کی علامات حصولِ قوت و اقتدار کے جذبات اور دوسروں پر برتری کی خواہشات کی عکاسی کرتی ہیں۔ جب کہ ژونگ کے بموجب خوابوں اور علامتوں کا منبع (اور تخلیقات کا سرچشمہ) اجتماعی لاشعور قرار پاتا ہے۔ ژونگ نے خوابوں کی علامات کی تحلیل و تشریح کے لیے قدیم دیومالا، مذہبی صحائف، لوک کہانیوں حتیٰ کہ کیمیا گری تک سے امداد لے کر ان کی تفہیم

کے دائرے کو بے حد وسیع اور ان سے وابستہ امکانات میں تہہ در تہہ جہات کا اضافہ کر دیا۔ محمد حسن عسکری نے ژونگ کی شدید مخالفت کی ہے۔ انھوں نے ایک فرانسیسی مصنف رینے گینوں کی کتاب 'مقدس علم کی بنیادی علامتیں' پر اپنے تبصرے میں فرائڈ اور ژونگ کا تقابلی مطالعہ کرتے ہوئے لکھا:

''ژونگ نے فرائڈ سے بغاوت کرتے ہوئے ایمانداری سے بھی فراغت حاصل کرلی۔ فرائڈ نے تو صاف لفظوں میں کہا تھا کہ علامتوں کا صحیح مطلب آج تک کوئی نہیں سمجھ سکا تھا۔ پہلی دفعہ میں سمجھا ہوں، ژونگ نے پرانی تہذیبوں کی باطنیت اور عقل مندی سے بات شروع کی۔ چین، تبت اور ہندوستان کی مقدس کتابوں کے حوالے دیے جس سے یہ دھوکا پیدا ہوا کہ ژونگ کو پرانے علوم پر عبور حاصل ہے مگر علامتوں کی تشریح اس طرح کی جس کا روایتی معنوں سے دور کا بھی تعلق نہیں۔ یعنی ژونگ نے قدیم حکمت کا نام لے کر قدیم حکمت کو مسخ کرنے کی کوشش کی۔ یہ وہ کام ہے جو ہماری روایت کے اعتبار سے دجال کا کام ہے۔'' 11

محمد حسن عسکری نے بڑے تند لہجے میں تنقید کی ہے لہٰذا اس کے جواب میں ڈاکٹر محمد اجمل کی رائے نقل کی جاتی ہے کہ عسکری خود بھی ان کے بہت قائل ہیں۔ ڈاکٹر محمد اجمل مقالہ 'علامت پسندی اور ادب' میں رقم طراز ہیں:

''اب مجھے علامتی واردات کی دو خصوصیتیں بیان کرنے دیجیے۔ ایک خصوصیت تو ہے لاہوتیت اور دوسری نورانیت۔ 'لاہوتی' سے میری مراد بقول ژونگ وہ اثر انگیز لحن ہے جو اسرار کا حامل ہوتا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ یہ خصوصیت عقلی اصولوں اور ناقدانہ فہم کی مدد سے پوری طرح سمجھ میں نہیں آسکتی۔ 'نورانی' سے میری مراد وہ خصوصیت ہے جو روشنی کے ہالے، روشنی کے دائرے یا روشنی کے کسی اور انداز کی حامل ہو اور یہی اس واردات کی معین خصوصیت ہے۔ اب دی کھیے کہ تمام مذہبی واردات لاہوتی بھی ہوتی ہیں اور نورانی بھی۔ مجھے یوں لگتا ہے کہ کہ خالص شعری وارداتیں مذہبی وارداتوں سے بہت قریب ہوتی ہیں۔ ہر خالص شعری واردات علامتی ہوتی ہے۔ وہ شعوری رویے اور لاشعوری رویے کے مابین واسطے کا کام انجام دیتی ہے۔ شعور ایک سوال پوچھتا ہے اور جواب میں لاشعور کوئی علامت یا علامتوں کا کوئی سلسلہ جس کا اساطیر اور لوک ودیا میں

اظہار ہوا ہو، فراہم کر دیتا ہے۔ نخستمثالی (آرکی ٹائپ) شکلوں کا حامل لاشعور
علامتوں ہی کے ذریعے سے بہترین طور پر اپنا اظہار کرسکتا ہے۔''12

ان تینوں ماہرینِ نفسیات کے طریقِ کار کو صرف ایک مثال سے واضح کیا جاسکتا ہے۔ خواب میں سانپ دیکھنا فرائڈ کی رو سے مردانہ عضوِ تناسل ہے تو ایڈلر اسے دوسروں کو خوف زدہ کرنے سے تعبیر کرے گا، جب کہ ژونگ کے بموجب یہ عبودیت کی علامت ہے (واضح رہے تہذیب کے مختلف ادوار میں ناگ پوجا ہوتی رہی ہے)۔ علامت ایک ہے لیکن تین نظریات نے اسے جداگانہ بلکہ متضاد معنی پہنا دیے۔

حواشی

1. غیر نفسیاتی ناقدین میں سید عابد علی عابد کی تالیف 'اسلوب' سرفہرست قرار دی جاسکتی ہے جس میں انھوں نے اسلوب کی تعریف یوں کی ہے ''اسلوب درحقیقت معانی اور ہیئت یا مافیہ اور پیکر کے امتزاج سے پیدا ہوتا ہے۔'' (ص 78)
2. ماہنامہ 'ادبی دنیا' اکتوبر 1967
3. 'تنقیدی مسائل'، ص 33
4. 'مباحث'، ص 382-381
5. 'تنقیدی مسائل'، ص 172
6. 'راوی'، (گورنمنٹ کالج لاہور)، دسمبر 1966
7. 'تحلیلی نفسیات'، ص 111
8. نیا دور، کراچی، شمارہ نمبر 34-32
9. 'اوراق' افسانہ نمبر، جنوری 1970۔ اسی افسانہ نمبر کے بعض مقالات اردو افسانے میں علامت کے سلسلے میں کارآمد معلومات مہیا کرتے ہیں۔ ملاحظہ ہو نمبر (1) 'نئی تثلیث نیا نظریہ' از صہبا وحید اور (2) 'اردو افسانے کا نفسیاتی دبستان' از غلام حسین اظہر۔
10. 'ادب میں علامت پسندی' (مطبوعہ 'سیپ' شمارہ 14)
11. 'فنون' شمارہ 4، 1966ع
12. 'سویرا'، لاہور، نمبر 37

○

(نفسیاتی تنقید: ڈاکٹر سلیم اختر، طباعت: جون 1986، ناشر: مجلس ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور)

اسلوب کی ماہیت اور عملِ تشکیل

اسلوب کی سب سے آسان تعریف یہ کی جاسکتی ہے کہ یہ اظہار فکر کی مادّی ہیئت کا دوسرا نام ہے۔ لیکن مغربی دانشوروں نے اس کے علاوہ بھی اس کی متعدد تعریفیں کی ہیں۔ مثلاً ہربرٹ ریڈ کے نزدیک مناسب الفاظ کو مناسب مقام پر رکھنے کے عمل کا نام اسلوب ہے۔ لیوکس کا خیال ہے کہ اسلوب ایک مردہ استعارہ ہے جو ابتدا میں ایک ایسے چھڑ کے لیے مستعمل تھا جس کے نوکدار سرے سے موم کی تختی پر نقوش ابھارے جاتے تھے اور دوسرے سرے سے ان نقوش کو درست کرنے کا کام لیا جاتا تھا۔ یہ تعریف اپنے مفہوم کے لحاظ سے بتدریج وسیع ہوتی گئی۔ البتہ اس تعریف سے یہ بات ضرور واضح ہوجاتی ہے کہ تزئین و آرائش کا پہلو اسلوب کی فطرت میں روز ازل سے داخل ہے۔ لفظ اسلوب نے پہلے طریقۂ اظہار پھر ایک شخص کے طریقۂ اظہار اور بالآخر بہتر طریقۂ اظہار کی منزلوں کو طے کیا۔ اس لیے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ بنیادی طور پر اس میں دو خاص پہلو مضمر ہیں۔ اوّل طریقۂ اظہار دوم بہتر طریقۂ اظہار۔ میڈیلین مری اسے ذہنی تخیلات ومحسوسات کی صورت گری کا آلۂ کار تصور کرتا ہے جس کے لیے اس نے Idiosyncrasy کی اصطلاح وضع کی۔ اس کے وسیلے سے ہم فن پارے کے خالق تک رسائی حاصل کرلیتے ہیں۔ اسلوب کی اس سے تھوڑی سی مختلف تعریف بونامی ڈوبری کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ہم کسی فن پارے کا مطالعہ کرتے وقت فن کار کی شخصیت سے قریب تر ہوجاتے ہیں جس کا ایک فائدہ یہ بھی ہے کہ خود ہماری شخصیت میں وسعت اور ہمہ گیری پیدا ہوجاتی ہے۔ ایلین وارنر اسلوب کی خوبی وخامی کو ایک مثال سے واضح کرتا ہے۔ مثلاً تین بیٹے اپنے باپ کی موت کو مختلف طریقوں سے بیان کرتے ہیں:

(1) میرا پیارا باپ ہم سے جدا ہوگیا۔

(2) ہمارے قبلہ والد محترم دنیائے آب و گل سے رخصت ہوکر چمن خلد بریں کی سیر کو روانہ ہوگئے۔

(3) آخر بڈھا چل بسا۔

یہاں ایک ہی حقیقت کو مختلف ڈھنگ سے بیان کیا گیا ہے۔ یہ جملے جہاں ایک طرف طبائع کے فرق کو واضح کرتے ہیں وہیں ان کی ذہنی زندگی اور شخصیت کے بھی مظہر ہیں۔ انتہائی سادگی کے باوجود جو بات پہلے جملے میں ہے شاید دوسرے جملے میں نہیں ہے اس لیے کہ یہاں سارا زور بیان مضمون کی آرائش وزیبائش پر صرف ہوا ہے۔ اسی طرح تیسرا جملہ ایک تیسری تصویر پیش کرتا ہے۔ اس مثال سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ بنیادی چیز نہ تو مصنف کی شخصیت ہے اور نہ ہی اسلوب کا سپاٹ پن، بلکہ جو چیز اسلوب کی کامیابی کے لیے ناگزیر ہے وہ ابلاغ خیال اور ترسیل بیان ہے۔ اگر مصنف اس میں کامیاب ہوگیا ہے تو میرا خیال ہے کہ دوسرے لوازم اس کے اسلوب کے حسن کو مزید نکھارنے کا فریضہ انجام دیتے ہیں اور اس طرح اس کے لیے مزید عظمت کے دروازے کھلتے ہیں۔

اس کے بعد نثری وشعری اسلوب کا مسئلہ آتا ہے۔ نثری وشعری اسلوب ایک دوسرے سے مختلف اور ممتاز ہونے کے باوجود بھی آپس میں بہت کچھ مشابہت رکھتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جو چیزیں شاعری کی لوازم تصور کی جاتی ہیں وہ ہماری نثروں میں بھی فراوانی کے ساتھ مل جاتی ہیں۔ چنانچہ تشبیہ استعارہ اور کنایہ کے علاوہ اردو نثر میں ردیف و قافیے اور وزن کے بھی نمونے نایاب نہیں ہیں۔ البتہ وزن عام طور پر ایک حد کے اندر ہے یعنی وہ کسی سانچے میں یا ترتیب کے ساتھ نہیں ہے۔ اسی لیے نثر کلی طور پر شعر ہونے سے بچ جاتی ہے۔ ہربرٹ ریڈ متذکرہ بالا لوازم کو جو شعر کے لیے مخصوص ہیں نثر میں درخوراعتنا نہیں تصور کرتا اور وہ اظہار کی سادگی پر زور دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ نثر اور شعر میں خط فاصل اس طرح قائم کرسکتے ہیں کہ دونوں کے درمیان امتیاز کے معاملے کو صحرا وسمندر کی سطح پر محمول کریں یعنی شعر اگر ایک مربوط چیز ہے اور اس کی سطح لہروں سے پُر ہے تو نثر کی سطح ٹھوس ہے جس میں جگہ جگہ شگاف موجود ہے۔ شاعری ایک قسم کا ذہنی عمل ہے تو نثر نگاری دوسرے قسم کا ذہنی عمل ہے۔ شاعری تخلیقی اور نثر تعمیری اظہار ہے۔ شاعری تکثیف اور نثر انتشار کے عمل سے وجود پذیر ہوئی ہے۔

شیکسپیئر اپنے ایک ڈرامے میں تخلیقی عمل پر اس طرح روشنی ڈالتا ہے:

The Poet's eyes in a fine frenzy rolling, doth glance
from heaven to earth, from earth to heaven,
and as imagination bodies forth, the form of things
unknown, the poet's pen,

Turns them to shape, and gives the airy nothing,
A local Habitation and a name.
(A Mid summer Night's dream— Shakespeare)

میڈلٹن مری بھی اسی بات پر زور دیتا ہے کہ کسی خیال کو وضاحت کے ساتھ پیش کرنے کے لیے نثر درکار ہوتی ہے۔ نثر کی زبان صرف قطعیت کے ساتھ سوچنے ہی کی نہیں قطعیت کے ساتھ بیان کرنے کی بھی زبان ہے۔ میڈیلٹن مری کے نزدیک بھی نثر میں جامعیت اور ابلاغ کی بنیادی اہمیت ہے۔ میڈلٹن مری اسلوب کو تین خانوں میں تقسیم کرتا ہے:

(1) اسلوب بحیثیت خیالات کی ذاتی نوعیت کی تجسیم۔

(2) اسلوب بحیثیت طریقۂ اظہار

(3) اسلوب بحیثیت معراج ادب

کسی ادب میں تیسری نوعیت کا اسلوب اصل اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔ اس کا تعلق بہت کچھ خود ادیب کی شخصیت اور اس کی ہمہ گیری سے ہے۔ اسلوب کی تشکیل میں ادیب کی شخصیت ایک اہم رول ادا کرتی ہے۔ غالباً اسی لیے لیوکس کہتا ہے کہ ادبی اسلوب ایک وسیلہ ہے جس کے ذریعہ ایک شخصیت دوسری شخصیت کے اندر داخل ہوتی ہے۔ اسلوب کی انفرادیت شخصیت میں توانائی کے بغیر ناممکن ہے۔ چنانچہ کسی تصنیف کا مطالعہ کرتے وقت جب ہم اچانک یہ کہہ اٹھتے ہیں کہ "یہ کتاب اچھی ہے" تو درحقیقت اس وقت لاشعوری طور پر ہم خود مصنف ہی کی شخصیت کا اعتراف کرتے ہیں جو ہم پر اثرانداز ہوئے بغیر نہیں رہتی۔ بونامی دوبری کا خیال صحیح معلوم ہوتا ہے کہ ہم پر صرف انھیں تصنیفات سے یہ کیفیت طاری ہوتی ہے جن میں خود مصنف کی شخصیت زیادہ سے زیادہ سرایت کیے ہوئے ہوتی ہے لیکن اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں ہے کہ مصنف لکھتے وقت صرف اپنی شخصیت ہی کو پیش نظر رکھتا ہے۔ جتنا ہی زیادہ عظیم مصنف ہوگا اسی قدر وہ اس طرف کم توجہ دے گا اور اپنے اصل مقصد پر گامزن رہے گا۔ یہ صرف ادنیٰ درجے کے مصنف ہوتے ہیں جن کی توجہ کا مرکز صرف اپنی ذات ہوتی ہے۔ چنانچہ اب یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ پھر ہم کس طرح مصنف کی شخصیت تک رسائی حاصل کر لیتے ہیں۔ اس کا جواب یہ ہوسکتا ہے کہ ہم ایک مخصوص فن پارے میں مصنف کی شخصیت کا تعاقب اس ذہنی آواز کے ذریعے کرتے ہیں جس کے پس پشت ایک شخصیت مع اپنی تمام نیرنگیوں کے رقصاں و پیچاں ہوتی ہے چنانچہ ہم کسی تصنیف کا خامشی کے ساتھ بھی مطالعہ کرتے ہیں تو ہم پر اس آواز کا جادو چلے بغیر

نہیں رہتا اور ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ کوئی چیز ہے جو ہمارے احساسات پر اثرانداز ہورہی ہے۔ ایک مصنف اگر اپنی شخصیت کو قصداً چھپانے کا بھی اہتمام کرے تو بھی وہ اپنی آواز پر پابندی عائد نہیں کرسکتا اور حقیقت یہ ہے کہ صرف انھی مصنّفین کی کتابیں جاوداں شان بہار کی حامل ہوتی ہیں جن کی عظیم شخصیتیں ان کے اسلوب کے سہارے، فن پارے میں در آتی ہیں۔ چنانچہ فرانسیسی مصنف بوفون جبن یہ کہتا ہے کہ اسلوب مصنف کی شخصیت ہی کا دوسرا نام ہے تو وہ اسی وجہ سے کہتا ہے کہ بعض مصنّفین کے یہاں جو ان کا اسلوب ہے وہی شخصیت ہے اور جو شخصیت ہے وہی اسلوب ہے۔ اس کی مثال ہمارے یہاں محمد حسین آزادؔ، حالیؔ، شبلیؔ، غالبؔ، نذیر احمد اور ابوالکلام آزاد سبھی کی نثروں میں فراوانی کے ساتھ مل جاتی ہیں۔

اسلوب میں انفرادیت اپنی جگہ پر بڑی قابل قدر چیز ہے لیکن عصری میلان بھی اپنی ایک اہمیت رکھتا ہے جس کے کچھ تقاضے ہوتے ہیں۔ مصنف ایک آزاد ذات ہونے کے ساتھ اپنی ایک سماجی حیثیت بھی رکھتا ہے۔ چنانچہ اسے زمانے کے حالات اور سماج کے میلانات پر بھی نظر رکھنا پڑتی ہے اور اسی کے مطابق وہ اپنی تحریروں میں تغیر پیدا کرتا ہے۔ چنانچہ غالبؔ جنھیں پہلے پہل اپنے خطوط میں سادہ نگاری کی وضع ایک عیب سی معلوم ہوئی تھی وہی جب عصری میلان کی حیثیت اختیار کرگئی تو انھیں مجبوراً اس کی پیروی کرنا پڑی۔ اس سے الگ ایک محلاتی اسلوب بھی ہوتا ہے جو مخصوص حالات کا پیدا کردہ ہوتا ہے۔ اس کی بہترین نمایندگی میر امن اور سرسید کے اسلوب سے ہوتی ہے۔ ان مصنّفین کے پیش نظر ایک خاص صورتِ حال تھی اور ایک خاص مقصد تھا جس کے تحت انھیں ایک اسٹائل کو اپنا رہنما بنانا پڑا حالانکہ عصری میلان اس کے برعکس تھا۔ اس محلاتی اسلوب پر تین اور حالتیں بھی اثرانداز ہوتی ہیں۔ موضوع، مقصد اور مخاطب۔ اسلوب کی تشکیل میں سب سے اہم حصہ موضوع کا ہوتا ہے۔ چنانچہ نذیر احمد کی طرح ہر موضوع کے لیے (خواہ وہ تفہیم قرآن ہو یا مرزا ظاہر دار بیگ کے کردار کا بیان) ایک طرح کا اسلوب اختیار نہیں کرسکتے۔ اس سلسلے میں ہمارے سامنے نثر کے تین اہم اسالیب آتے ہیں۔ اول بیانیہ؛ جس کے تحت کسی واقعہ کا بیان کرنا مقصود ہوتا ہے، دوم تشریحاتی اسلوب، جس کے تحت قاری کے ذہن کو کسی خاص مسئلے میں صاف کرنا ہوتا ہے اور نکات کی عقدہ کشائی (Exposition) ہوتی ہے اور تیسرا اسلوب جذباتی ہوتا ہے جس کے ذریعے قاری کے اندر ایک خاص طرح کی جذباتی تحریک پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ ان تینوں کے الگ الگ تقاضے ہیں جن سے

عہد برآ ہوئے بغیر اسلوب کی کامیابی ممکن نہیں اس سلسلے میں بنیادی بات یہ ہے کہ نثر میں ایک لچک ہونا ضروری ہے تاکہ وہ تغیر کو بآسانی قبول کر سکے۔ الفاظ و محاورے، استعارے اور دوسرے ادبی وسائل پیہم استعمال سے زنگ آلود ہو جاتے ہیں۔ ان کی حیثیت اس کے جیسی ہے جو بتدریج گھِستا رہتا ہے اور اس میں پہلی جیسی دل کشی اور تازگی باقی نہیں رہتی۔ چنانچہ ان سے ذہن میں کسی قسم کا جمالیاتی ارتعاش نہیں پیدا ہو سکتا۔ ایک اچھا مصنف ان سکوں کو نئی زندگی عطا کرتا ہے۔ وہ نئے الفاظ کی اختراع تو نہیں کرتا لیکن انھیں الفاظ و تلازمات کا مقام استعمال بدل دیتا ہے اور انھیں اس طرح ایک دوسرے سے منسلک کر دیتا ہے کہ اس میں ایک نئی آب و تاب کے امکانات پیدا ہو جاتے ہیں وہ اظہار کے ہر ان طریقوں سے نبرد آزما ہوتا ہے جو استعمال ہوتے ہوتے مرور ایام کے ساتھ اپنی جاذبیت کھو بیٹھتے ہیں۔ چنانچہ کسی مصنف کی اصلیت کو پرکھنے کے لیے بس یہ دیکھنا کافی ہے کہ وہ الفاظ کے استعمال پر کس قدر قدرت رکھتا ہے۔ کہانی میں جس قدر شدید عقلی تناؤ یا پیچیدگی ہوگی نثر کا اسی قدر پیچیدہ ہونا ضروری ہے۔ سادگی لازماً کوئی کسوٹی یا معیار نہیں ہے۔ اس کا تعلق بہت کچھ مضمون یا موضوع کی نوعیت سے ہے۔ اگر صرف کہانی بیان کی جارہی ہے تو اس کے لیے سادہ اسلوب ہی حسین ہوگا۔ اگر سائنس پر کوئی مضمون لکھا جارہا ہے تو یہاں منطقی طریقۂ استدلال اور اس کے لیے مناسب زبان و بیان کی ضرورت ہوگی۔ اسی طرح فلسفیانہ اور قانونی مسائل کے بیان کے لیے ایک مناسب زبان کی ضرورت ہوگی اور لب و لہجے میں ایک خصوصی وقار لازمی ہوگا۔ یہاں پر اصطلاحات اور ناقابل فہم ترکیبوں (Jargons) کا استعمال عیب کے بجائے ہنر بھی بن سکتا ہے۔ فلسفیانہ نثر میں ایک حد تک جذبات کا دخل ضروری ہے۔ مخصوص حالات و مواقع سے قطع نظر یہ قیاس کر سکتے ہیں کہ فلسفیانہ تحریروں کا مقام ٹھٹھری ہوئی سائنسی نثر اور جذباتی نثر کے درمیان ہوگا۔ ایک مورخ جو ہر قسم کے جذبات و تعصبات سے عاری ہے وہ فرشتہ تو ہو سکتا ہے لیکن مورخ کے فرائض انجام نہیں دے سکتا اور اسے پڑھنے کی بھی کم ہی لوگ زحمت گوارا کریں گے۔ ایک معنی میں ہر نثر جذباتی ہوتی ہے جس کا تعلق قاری کے جذبات سے ہوتا ہے ویسے جذباتی نثر بنیادی طور پر شاعرانہ نثر ہوتی ہے لیکن اس سے مراد یہ نہیں ہے کہ اسے صرف شعرا ہی لکھ سکتے ہیں بلکہ بعض شعرا تو نثر لکھ ہی نہیں سکتے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اگر ڈرامے کی زبان میں شعریت کا عنصر مفقود ہو تو اسے کم ہی لوگ پڑھنا پسند کریں گے۔

اس کے بعد مخاطب کی اہمیت ہے۔ مخاطب کی ذہنی سطح اور تعلیمی استعداد کا لحاظ رکھے بغیر جو نثر لکھی جائے گی وہ ترسیل و ابلاغ کا حق ادا نہ کر سکے گی۔ چنانچہ اخباری زبان کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ وہ اوسط درجے کی ہو۔ اس لیے کہ اس کے پڑھنے والے زیادہ تر عوام ہوتے ہیں جو عالمانہ نثر سمجھنے کے اہل نہیں ہو سکتے۔ سرسید احمد خاں کے یہاں گرچہ بنیادی طور پر سادگی کی طرف میلان ہے لیکن ان کے یہاں اسلوب کی متعدد جہتیں ملتی ہیں۔ آثارالصنادید اور تہذیب الاخلاق کے علاوہ ان کے یہاں تمثیلی اسلوب کے بھی تجربے ملتے ہیں مگر ان کا اصرار مقصدیت کی طرف ہے۔ اسی مقصد کے حصول کے لیے وہ متعدد اسالیب اختیار کرتے ہیں۔ اس طرح زبان دانی اور خودنمائی کی حیثیت ثانوی ہو جاتی ہے۔ مخاطب کا مسئلہ یہیں پر ختم نہیں ہو جاتا بلکہ مصنف جو مقصدِ تصنیف اپنے پیش نظر رکھتا ہے۔ وہ اس مقرر کے مقاصد سے قطعاً مختلف ہوتا ہے جو سامعین کو خطاب کرتا ہے اور اس کا کام وہیں ختم ہو جاتا ہے۔ اس کے برخلاف مصنف اگر اپنے خیالات کو موجودہ نسل تک پہنچانا چاہتا ہے تو بہت سارا پیغام وہ ان لوگوں کے لیے بھی اپنے پاس رکھتا ہے جن سے ابھی وہ واقف نہیں ہے، یا واقف ہو بھی نہیں سکتا اس لیے کہ وہ خود ابھی عدم کے پردے میں ہیں۔ چنانچہ لکھتے وقت اس کا مدعا یہ ہونا چاہیے کہ وہ خود ابھی عدم کے پردے میں ہے اور خود اپنے آپ کو حظ پہنچانے کے لیے لکھتا ہے جو بالآخر دوسروں کے لیے بھی باعث مسرت ہوگا۔ اسے اس بات کا خصوصی اہتمام کرنا چاہیے کہ وہ اپنے فن پارے کو اتنی جامعیت اور وضاحت کے ساتھ تحریر کرے جس طرح وہ سوچتا محسوس کرتا یا دیکھتا ہے۔ اس لیے کہ وہ اسی طرح اپنے معیاری مخاطب کے لیے دل بستگی کا سامان مہیا کر سکے گا۔

قبل اس کے کہ اسلوب کے عناصرِ تشکیلی سے بحث کی جائے خود اسلوب اور ادب کے تعلق پر روشنی ڈالنا ضروری ہے۔ فنونِ لطیفہ، بُت تراشی، مصوری، موسیقی اور ادب میں پیش کش کی اہمیت سب سے زیادہ ہے۔ یہاں اس سے بحث کم ہوتی ہے کہ کیا کہا گیا ہے، دیکھا یہ جاتا ہے کہ کیسے کہا گیا ہے۔ اسی پیش کش کے انداز کا دوسرا نام اسلوب ہے۔ ایک ہی خیال کو مختلف فن کار پیش کرتے ہیں لیکن ان کے درمیان چند مماثلتوں کے باوجود امتیازات باقی رہتے ہیں۔ پیش کش میں حسن کی اہمیت یوں بھی ہے کہ یہ ہمارے ذوق جمال کو آسودگی بخشتا ہے۔ یہاں پر موضوع کی اوّلیت سے انکار نہیں ہے بلکہ یہ واضح کرنا ہے کہ موضوع اپنی ہزار گونہ اہمیت کے باوجود ایک مناسب فارم کا محتاج ہوتا ہے۔ فارم جس قدر حسین اور جاذب نظر ہوگا موضوع کی

اپیل اسی قدر سرعت کے ساتھ بڑھے گی۔ چنانچہ فارم کا حسن اسلوب کا بھی حسن ہے۔ اسلوب کے قالب میں رنگ و روغن کا تصور خود ادیب کی شخصیت سے وابستہ ہے۔ اس میں جس قدر کشش ہوگی اسی قدر اسلوب میں انفرادیت کے نقوش روشن ہوکر سامنے آسکیں گے۔ ایک حسین فارم ادب کے جسم میں تازہ لہو کا حکم رکھتا ہے جس کے بغیر ادب خشک موضوعات کا بے آب و گیاہ صحرا تو ہوسکتا ہے لیکن وہ ہمیں زندگی کے کیف و سرور، سرمستی و سرشاری کی کیفیت سے ہمکنار نہیں کرسکتا۔ اسلوب کو زیادہ سے زیادہ بامعنی اور کارآمد بنانے ہی کے سبب ہمیں جدید ادب خصوصاً ناول اور افسانے میں تکنیک کے نت نئے تجربے ملتے ہیں۔ چنانچہ بازیافت کی تکنیک اس پر ارتسامات ذہنی کا اضافہ، رپورتاژ، سریت اور شعور کی رَو کی تکنیک اس کی بہترین مثالیں ہیں۔

اس بحث سے نہ تو خاطر خواہ جمال پرستوں اور فن برائے فن کے علمبرداروں کی حمایت مقصود ہے اور نہ ہی ترقی پسندوں کو صدمہ پہنچانا ہے اس لیے کہ اگر اسلوب میں خارجی حسن کی اہمیت پر زور دیا جاتا ہے تو بھی موضوع کی اہمیت اور اوّلیت سے انکار ناممکن ہے۔ کیونکہ جس طرح موضوعات کی خشک سالی طبیعت کو مکدر کردیتی ہے اسی طرح حسن کی زیادتی سے بھی آنکھیں چکاچوند ہوجاتی ہیں۔ آخر میں ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اسلوب جہاں ایک طرف ادیب کی شخصیت کا آئینہ دار اور ابلاغِ خیال کا وسیلہ ہوتا ہے وہیں پر وہ ادب کا بھی ایک ناگزیر جز ہوتا ہے اور ہم اسے ادب سے الگ کرکے نہیں دیکھ سکتے۔

اسلوب اور اظہارِ خیال کی متعدد جہتوں کو عبور کرنے کے لیے علمائے ادب نے متعدد اصول و نظریات پیش کیے ہیں جن کے بغیر اسلوب کی منزل سے سلامتی کے ساتھ گزرنا ممکن نہیں۔ اس سلسلے میں پہلا عنصر الفاظ و مفاہیم کی وضاحت (Clarity) سے تعلق رکھتا ہے۔ وضاحت سے مراد یہ ہے کہ نثری بیان میں یہ گنجائش نہ باقی رکھی جائے کہ ایک شخص ایک خیال کے کئی مفاہیم نکال سکے۔ یہ ابہام اگر شعر میں حسن تو نثر میں قباحت کا پیش خیمہ ثابت ہوتا ہے۔ چنانچہ اس پر سب سے زیادہ روشنی ایف۔ ایل۔ لیوکس نے ڈالی ہے۔ لیوکس کے نزدیک یہ عیب ہے کہ تحریر کو اس قدر مبہم اور گنجلک کردیا جائے کہ قاری کو خواہ مخواہ اس کی تفہیم میں زحمت اٹھانا پڑے۔ ایک اچھا مصنف اپنی تحریروں کو اس نقص سے آلودہ نہیں ہونے دیتا اور ہر ممکن کوشش کرکے اسے بلاغت خیال کے جوہر عطا کرتا ہے لیکن بعض حالات میں مصنف اپنی نااہلی

کے سبب اس زحمت کو قاری کے سپرد کر دیتا ہے اور خود سبکدوش ہو جاتا ہے اور کبھی کبھی دونوں کو اس سنگ خارہ شگاف سے ہو کر گزرنا پڑتا ہے۔ مصنف اگر چاہے تو بڑی آسانی کے ساتھ ابہام و اہمال کے ساتھ کنارہ کشی اختیار کر سکتا ہے، حتیٰ کہ سائنس، فلسفے، اور مابعدالطبیعیات کے مسائل تک وضاحت کے ساتھ بیان کر سکتا ہے۔ یہ ابہام و اہمال متعدد حالات کا پیدا کردہ ہوتا ہے۔ واضح خیالات کے فقدان کے سبب یا پھر مرعوب کرنے کے جذبے کے تحت یہ مسائل پیدا ہوتے ہیں۔

نظم و ضبط کا فقدان اس وجہ سے بھی ہوتا ہے کہ الفاظ کی زیادتی کے ساتھ خیالات کی بھی کثرت ہونے لگتی ہے اور یہ نقائص لازم و ملزوم ہیں۔ صرف جملے کی صفائی سے بھی اصل مقصد ہاتھ نہیں آتا، افراط و تفریط اس وقت تک باقی رہتی ہے جب تک ایک جملہ دوسرے میں ٹھیک طرح سے پیوست نہ ہو۔ خیال میں ابہام و اہمال کا ایک سبب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ لکھنے والا اپنی انا کا شکار ہو جائے اور دقیق و مشکل الفاظ لکھ کر قاری پر بے جا رعب ڈالنے کی کوشش میں مصروف ہو جائے۔ یہ ساری باتیں دراصل ذہنی پراگندگی کی رہینِ منت ہیں۔ خیالات کے ہجوم کے تحت سقم کا پیدا ہونا ناگزیر ہے۔ بیک وقت بہت سی باتیں کہنے کا جذبہ بھی کارفرما ہوتا ہے حالانکہ ایک مصنف کو ہر لمحہ اس بات کے لیے تیار رہنا چاہیے کہ وہ اصل مدعا کے حصول کے لیے ہر غیر ضروری چیز کی بڑی بے دردی کے ساتھ قطع برید کرتا چلا جائے۔ اس لیے کہ یہاں اس وقت تک کوئی چیز بیش قیمت نہیں ہے جب تک وہ معنی خیز نہ ہو۔ چنانچہ اگر ایک لفظ میں پوری بات کہی جا سکتی ہے تو اس کی جگہ پر دوسرا لفظ بھی لانا مناسب نہ ہوگا۔ لیوکس کا خیال ہے کہ جملوں کی طرح پیراگراف بھی اپنی طوالت کے باعث بعض اوقات الجھن کا سبب ہوتے ہیں چنانچہ انھیں مختصر ہونا چاہیے تاکہ ان کے اختتام پر قاری سانس لے سکے لیکن ساتھ ہی اسے یہ بھی محسوس ہو کہ سانس لینے کا یہ مناسب مقام ہے۔

نثر میں صفائی اس وقت تک ممکن نہیں جب تک لکھنے والے کا مدعا خدمت خلق نہ ہو، صفحۂ قرطاس پر تحریر کرنے سے پہلے مصنف کا فرض ہے کہ وہ اپنے ذہن میں خیالات پر بار بار غور و فکر کر لے یہاں تک کہ وہ کلی طور پر مجلّا و مزکیٰ ہو جائیں۔ ایسا اسی وقت ہو سکتا ہے جب اسے اپنے قاری کے ساتھ ایک ذہنی ہمدردی ہو۔ ہربرٹ ریڈ کہتا ہے کہ نثر لازمی طور پر ایک تجزیاتی بیان ہے اس لیے اس کو وضاحت، قطعیت اور سادگی کے نظام میں جکڑا ہونا چاہیے۔ اس کے لیے ایک گونہ جمالیاتی شعور اور سائنسی مزاج کی ضرورت ہے۔ وارنر بھی بردکس اور

دیرین کے حوالے سے ان کے خیالات نقل کرتے ہوئے بتاتا ہے کہ آدمی جس طرح سوچتا اور محسوس کرتا ہے اسی طرح لکھتا بھی ہے چنانچہ اگر خیالات واضح ہیں تو نتیجہ ٹھیک ہوگا ورنہ اس کے برعکس۔ یہی بات ایمرسن بھی کہتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اسلوب ذہن انسانی کی آواز بازگشت ہے۔ وحشی دماغ کی وحشی آوازیں بھی ہوتی ہیں۔

وضاحت کے بعد دوسرا اہم عنصر جامعیت ہے جسے لیوکس Brevity سے تعبیر کرتا ہے۔ جامعیت کا تقاضا ہے کہ تحریر میں بہت زیادہ تفصیل سے پرہیز کیا جائے۔ پوری بات اس درجہ اختصار کے ساتھ کہی جائے کہ کوئی بات چھوٹے بغیر قاری کے ذہن تک پہنچ جائے اور وہ کم وقت میں زیادہ کارآمد باتیں جان سکے۔ چنانچہ لیوکس کا خیال ہے کہ کچھ کتابیں بڑی آسانی کے ساتھ مختصر کی جاسکتی ہیں۔ اس اختصار کے لیے ابواب تو نہیں البتہ جملوں کو بے معنی الفاظ اور پیراگراف کو لاطائل جملوں سے علیحدہ کیا جاسکتا ہے۔ ایک بہترین ادیب کے لیے جہاں یہ جاننا ضروری ہے کہ اسے کیا کچھ کہنا چاہیے وہیں اسے یہ بھی جاننا چاہیے کہ کن چیزوں سے پرہیز کرنا چاہیے۔ جامعیت ایک فنی کفایت شعاری کا نام ہے جس سے تحریر میں شگفتگی، زور اور سرعت کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ ایک مصنف کو قدرتی طور پر یہ ملکہ حاصل ہوتا ہے کہ وہ اپنی تحریر میں دائمی کشش اور تاثیر کا جادو جگائے۔ چنانچہ اس کے لیے وہ نئی چیزوں کو مانوس اور مانوس کو نئی قبا عطا کرکے پیش کرتا ہے۔ تحریر کی دل آویزی اور پُرکاری تو یہ ہے کہ بات تھوڑی کہی جائے لیکن بجھی ہوئی چنگاریاں خاموشی کے لمحات میں ذہن کی زیریں سطح پر رقص کرتی رہیں۔ چینی زبان میں لکھی گئی چند نظموں کا تذکرہ کرتے ہوئے لیوکس لکھتا ہے کہ یہ نظمیں گلاب کی مانند مختصر ہیں اس لیے ان میں شادابی کی کیفیت ہے اور ان کی حیرت انگیز اثر پذیری کا یہ عالم ہے کہ ان کو پڑھ کر ختم کر دینے کے بعد بھی کافی دیر تک خیالات کا سلسلہ قائم رہتا ہے۔ جامعیت سے فائدہ اٹھا کر یہی کیفیت نثر میں بھی پیدا کی جاسکتی ہے۔

جامعیت کے سبب جہاں تحریر میں قطعیت، زور، سرعت اور رمز آفرینی کی کیفیت پیدا ہوتی ہے وہیں پر اس میں وضاحت کے بھی جوہر آشکار ہوئے بغیر نہیں رہتے۔ یہاں یہ شک بھی ہوسکتا ہے کہ بہت زیادہ جامعیت کے سبب تحریر میں سقم یا ابہام پیدا ہوسکتا ہے۔ چنانچہ اس صورتِ حال کے پیشِ نظر مصنف کو بجائے یہ سوچنے کے کہ قاری اس کی تحریروں کو فوری طور پر کس قدر گرفت میں لے گا یہ سوچنا چاہیے کہ وہ بعد کے لمحات میں اُس سے کس قدر مستفید

ہو سکے گا۔ چنانچہ یہ بات واضح ہوگئی کہ وضاحت اور جامعیت کا عمل ایک ساتھ ہوتا ہے۔ مختصر ہونے کے سبب ہم وضاحت کا رویہ اختیار کرتے ہیں اور وضاحت اختصار پر آمادہ کرتی ہے۔ البتہ وضاحت ہی کی مانند جامعیت کے بھی کچھ حدود ہیں چنانچہ یہ مناسب نہیں معلوم ہوتا کہ قاری کے سامنے بات کو اس قدر کشیدہ اور گھٹے ہوئے انداز میں پیش کیا جائے کہ وہ ایک لمحے کے لیے بھی اپنی توجہ ادھر اُدھر نہ ہٹا سکے اور اگر وہ ایسا کرے تو اس میں اس کا خسارہ ہو۔

ہربرٹ ریڈ جامعیت کے مفہوم کو واضح کرتے ہوئے کہتا ہے کہ تحریر اس انداز کی ہو گویا خود اپنے پیسے سے ٹیلی گرام کرنا ہے جس میں ابلاغ بھی ہو اور اختصار بھی۔ میڈیلٹن مری بھی اپنا خیال پیش کرتے ہوئے کہتا ہے کہ اسلوب کی کامیابی کا انحصار ترسیل کی جامعیت پر ہے جسے وہ (Recapitulation) کی اصطلاح سے یاد کرتا ہے۔ جہاں یہ خوبی نہیں ہے وہاں اسلوب محال ہے۔ اس کا خیال ہے کہ جب طبیعت اختصار کی طرف مائل ہوگی تو استعارہ کا استعمال ضروری ہو جائے گا۔ اس کی عدم موجودگی میں ایک بے جان سا رشتہ نہیں قائم کیا جاسکتا۔ استعارہ جامعیت کی جان ہے۔ اس سے گلوخلاصی ممکن نہیں۔ وہ مزید زور دیتا ہے کہ ایک اچھی تحریر کی لازمی خصوصیت اس کی جامعیت ہے جسے انتہائی بلندی پر ہونا چاہیے۔ وارنرایڈمن چیمپن کے حوالے سے لکھتا ہے کہ تحریر گرامر سے عدم واقفیت کے سبب بھی خراب ہوسکتی ہے لیکن اسلوب کی کمزوری کا اس میں اس سے بھی بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔ اسلوب کی کمزوری سے مراد بھونڈا اظہار، جامعیت اور قطعیت کا فقدان اور اشکال وابہام کی بھرمار ہے جو ابلاغ خیال کے پیر میں بیڑی کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔

لیوکس ایک اچھی نثر کی تیسری خصوصیت اس کا ظرافتی پہلو بتاتا ہے۔ چنانچہ یہ جواز بہ آسانی نکل سکتا ہے کہ اس خصوصیت سے کوئی بھی نثر خواہ وہ علمی ہو یا بیانیہ مستثنٰی نہیں ہوسکتی۔ اس کا خیال ہے کہ خشک علمی مضمون کا مطالعہ کرتے کرتے جب قاری پر ایک جمود کی کیفیت طاری ہوگئی ہو، اس وقت مصنف کا فرض ہے کہ وہ اپنی حسِ مزاح کو بروئے کار لا کر اس کے اندر ایک انبساط کی کیفیت پیدا کردے تا کہ وہ تازہ دم ہو کر ایک نئے جوش و جذبے کے ساتھ اپنے سفر کا آغاز کر سکے۔ ایک ادیب کو حقیقی عظمت اسی وقت نصیب ہوتی ہے جب اس کی تحریروں میں یک رخے پن کے بجائے توازن اور کنٹرول کا عمل دخل ہو۔ ظرافت سے بھی کہیں زیادہ موثر اور مثبت آلہ کار شگفتگی کی فضا ہے جس کے ذریعہ نسبتاً زیادہ آسانی کے ساتھ قاری کے ذہنی تناؤ کو دور

کیا جاسکتا ہے۔ لیکن وہ مصنف جو خود مسرور ہونا پسند نہیں کرتا وہ اس وقت کو نظر انداز کر کے خود اپنے آپ پر تو ظلم کرتا ہی ہے، وہ قاری کے لیے بھی دردِ سر بنتا ہے۔ تحریر میں ایسی متانت، شائستگی یا تقدیس جو علمی رسالوں، مضامین اور سنجیدہ کتابوں میں ملتی ہے مستحسن نہیں اس لیے کہ آدمی نے جو کچھ بھی جتنی محنت اور کاوش سے لکھا پڑھا یا کہا ہے وہ کچھ عرصے کے بعد اپنی جاذبیت کھو بیٹھتا ہے۔ چنانچہ بہت ممکن ہے کہ ظرافت کی شبنم افشانی سے اس میں مزید زندگی کے آثار پیدا ہو جائیں۔ اسی طرح تحریر میں طنز کے نشتر کے ذریعہ بھی مصنف کسی حقیقت کا گلا گھونٹ سکتا ہے اور کسی کو مبالغہ آرائی سے کہیں سے کہیں پہنچا سکتا ہے۔ چنانچہ یہ بداعتدالی بھی نثری شائستگی کے خلاف ہے اس لیے مصنف کو اس سے دور رہنا چاہیے۔

اسلوب کا ایک اہم عنصر صحت مندی اور توانائی ہے۔ ادبی اسلوب میں توانائی کی اہمیت سے انکار ناممکن ہے۔ لیکن اس پر بھی مہمیز کی ضرورت ہے جس کے بغیر توازن کا پیدا ہونا ممکن نہیں۔ اسلوب میں تازگی یا ندرت پیدا کرنے کے لیے پختہ زمین سے غذا حاصل کرنا چاہیے۔ خصوصاً نثر میں ہر اس مجرد لفظ سے پرہیز ضروری ہے جس پر کسی طرح کی مہملیت کا ذرا بھی شائبہ ہوسکتا ہو یا جو نثر کی خصوصی صحت، صفائی، دلآویزی قطعیت اور صداقت کی راہ میں حائل ہوسکتا ہے۔ البتہ اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ یہی مجرد الفاظ بعض اوقات جامعیت کے لیے بھی وجہ جواز اختیار کر سکتے ہیں، لیکن اس کے باوجود بھی وضاحت کو جامعیت پر قربان نہیں کیا جاسکتا۔ چنانچہ جب ہم نے کہا ''گھوڑا'' تو ہمارا مدعا سب کو معلوم ہو گیا لیکن اگر ہم نے کہا جمہوریت تو بلاشبہ بیشتر الجھاوے سامنے آگئے۔ چنانچہ ایک واضح لفظ کی حیثیت اس سنگ میل کی ہے جو واضح طور پر منزل کا سراغ دیتا ہے اس کے برخلاف ہماری مجرد اصطلاحیں نشان راہ کے اس ستون کی مانند ہیں جن کا کوئی سرا ٹوٹا ہوا ہے، کوئی نصف ہے اور ہماری رہنمائی گھر کی جانب کر رہا ہے۔

نثری اسلوب کی تشکیل میں استعارے سے بحث کرتے ہوئے ہربرٹ ریڈ کہتا ہے کہ اس کا جائز مقام شاعری ہے جس میں اسے فراوانی کے ساتھ استعمال کیا جاتا ہے۔ اس کے برخلاف نثر اس کے نزدیک چونکہ ایک تعمیری و منطقی اظہار اور تجزیاتی بیان ہے، اس لیے اس میں استعارے کا استعمال قطعاً بے سود ہے۔ چنانچہ وہ ارسطو کے بھی حوالے سے نثر میں استعارے کی مذمت کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اس کے استعمال سے زبان مبہم اور گنجلک ہو جاتی ہے اس

لیے کہ عموماً لوگ استعارے کا استعمال کر کے اپنے سیدھے سادے نثری بیان کو شعر سے قریب تر کر لیتے ہیں اس خیال سے اختلاف کرتے ہوئے لیوکس کہتا ہے کہ ہربرٹ ریڈ غالباً خود ارسطو کے خیالات سے ناواقف ہے اس لیے وہ ریطوریقا (Rhetorics) میں استعارے کی ضرورت تسلیم کرتا ہے اور اسے نثری اظہار اور خطابت میں اہمیت دیتا ہے۔ نثر میں استعارے کی ضرورت شعر کے مقابلے میں زیادہ ہے اس لیے کہ اس کے وسائل محدود ہوتے ہیں۔ لیوکس کہتا ہے کہ استعارے اور تشبیہ سے معریٰ اسلوب اس دن کی مانند ہے جو تاریک ہے یا پھر اس گلستاں کی طرح ہے جو طیور کی نغمہ سنجیوں سے محروم ہے۔ نثر میں استعارہ کے تین فائدے ہیں۔ صفائی، شگفتگی اور نامانوسیت کی فضا، استعارہ کی یہ وہ عطا کردہ نعمتیں ہیں کہ انھیں ایک سے دوسرا نہیں چھین سکتا۔ جو لوگ نثری تحریروں کا مطالعہ کرتے ہیں انھیں بخوبی معلوم ہے کہ چند استعاروں اور تشبیہوں کی مدد سے کس طرح نثر کی بے کیفی میں ساحری کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ نثر کے وہ شہ پارے جو لافانی شان بہار کے حامل ہو جاتے ہیں وہ بسا اوقات انھیں لوازم کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ استعاروں کے مسلسل استعمال سے بھی کسی نقصان کا اندیشہ نہیں دنیا کے عظیم فن کاروں کی تحریروں میں اکثر انھیں کی وساطت سے بعض بڑے معرکۃ الآرا اقتباسات مل جاتے ہیں۔ استعارہ نثر کو کیا کچھ نہیں دے سکتا۔ یہ نثر کو توانائی، وضاحت، سرعت، نکتہ سنجی، ظرافت، انفرادیت اور شاعری بھی کچھ دیتا ہے۔ وہ لوگ یقیناً کج فہم ہیں جو نثر کو محض بدمزہ نثر تک محدود رکھنا چاہتے ہیں یہ تو ممکن ہے کہ شاعری کو نثر سے پاک رکھا جائے لیکن نثر میں اس کی ناگزیریت سے انکار ممکن نہیں۔ نثر میں شاعری کے ذریعے جلال و جمال، عظمت یا زندگی کے المیہ کا حسن کسے ناپسند ہو سکتا ہے۔

میڈیلٹن مری استعارے کی اہمیت سے تو انکار نہیں کرتا بلکہ اس کا تو خیال ہے کہ ایک مصنف بجا طور پر استعارے کے استعمال سے انفرادی بصیرت کے جادو جگاتا ہے لیکن وہ نثر کو شعر کی کسی کیفیت سے مس نہیں ہونے دینا چاہتا۔ چنانچہ وہ کہتا ہے کہ اس سے خطرناک اور کوئی بات نہیں ہو سکتی کہ اسلوب کی تشکیل کے لیے مصنف شعریت کی تلاش میں سرگرم سفر ہو جائے۔ ایک سادہ اظہار اور معمولی بیانیہ نثر کو شاعرانہ حسن سے مزین تو کیا جا سکتا ہے، لیکن اسے ان غیر ضروری چیزوں سے محفوظ رکھنا بہت مشکل ہے۔ اس کا خیال ہے کہ سادہ نثر لکھنا نسبتاً مشکل کام ہے۔ لیکن جن لوگوں کو یہ دولت ہاتھ آ گئی ہے ان پر کبھی جھوٹی جذباتیت کا طلسم غالب نہیں آ سکتا۔

استعارے سے قطع نظر نثر میں ایک ہم آہنگی یا موسیقی کا زیر و بم بھی ضروری ہے۔ چنانچہ لیوکس کا خیال ہے کہ احساسات سے موسیقی اور موسیقی سے احساسات کی تشکیل ہوتی ہے۔ نثر میں ایک زبردست قسم کی موسیقی ہپنا ٹزم کا حکم رکھتی ہے جس کے سحر میں گرفتار ہوئے بغیر چارہ نہیں۔ اس کے سبب قاری کی توجہ ہر طرف سے سمٹ کر صرف ایک نکتے پر مرکوز ہو جاتی ہے لیکن یہاں اس بات کا لحاظ ضروری ہے کہ مصنف صرف نثری ہم آہنگی ہی کو اپنا منصب نہ تصور کرنے لگے بلکہ اس سے بھی دو قدم آگے بڑھ کر وہ اعتدال و توازن کا دامن تھام لے۔ لیکن جو لوگ موسیقی کے لیے گوش سماعت نہیں رکھتے اور نہ ہی اپنی نثر میں اسے قابل اعتنا سمجھتے ہیں وہ ایک ایسی نثر کی تخلیق کے موجب بنتے ہیں جو بدمزہ، کھردری اور کریہہ ہوگی۔ ہم مخرج حروف یعنی (Alliteration) کا استعمال بھی مفید مطلب ہو سکتا ہے۔ اس سے قاری صرف حظ ہی کی کیفیت سے دوچار نہیں ہوتا بلکہ اس کی ہلکی سی آمیزش سے زبان میں چکناہٹ اور گھلاوٹ پیدا ہو جاتی ہے جس کے سبب وہ آسانی کے ساتھ اسے اپنے ذہن میں اتار لیتا ہے۔ میڈیلٹن مری بھی اس خیال سے متفق ہے۔ وہ کہتا ہے کہ نثر میں موسیقی تن تنہا ایک عظیم اور خود کفیل آرٹ ہے۔ اس کے حیرت انگیز امکانات گفتگو کی زبان کے حدود سے ماورا ہیں اس کا خیال ہے کہ جو مصنف زبان کی اس خصوصیت کو نہ حاصل کر سکا وہ ایک عظیم قوت سے محروم ہو گیا۔

ایک بہترین اسلوب کی تشکیل میں تمام عناصر کی طرح تحریر کا طریقۂ کار (Method of Writing) بھی اپنی خصوصی اہمیت رکھتا ہے چنانچہ لیوکس کہتا ہے کہ لکھنے میں تعجیل مگر نظر ثانی میں کامل سکون ضروری ہے۔ ایسی تنقیح کی زیادہ اہمیت ہے جس میں مصنف اپنے مواد پر اس طرح نظر ڈالے کہ پہلے لکھی ہوئی باتیں فراموش ہو جائیں اور اس کی جگہ نئی بصیرت لے سکے۔ دنیا کے بڑے بڑے مصنفین نے اس کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے۔ چنانچہ ٹالسٹائے نے اپنی تصنیف جنگ اور امن میں ایک لفظ بدلنے کے لے پبلشر کو ٹیلی گرام کیا، ورجینا وولف نے اپنی تصنیف The Waves کے بعض حصوں کو بیس مرتبہ تحریر کیا۔ اناطل فرانس اپنے مسودے کے آٹھ پروف تیار کراتا تھا۔ لیکن کاملیت کا یہ رجحان مرض کی صورت اختیار کرے تو بری بات ہے ورنہ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اچھی تحریر بڑے جان جوکھم کا کام ہے، اسے آسان کہنا نادانی ہے۔ ہمیں اپنے مضامین کا کم از کم ایک خام مسودہ ضرور تیار کرنا چاہیے۔ ہوریس کا کہنا ہے کہ ایسے مسودے کو باہر نکالنے سے پہلے اسے نو سال اپنی تحویل میں رکھو۔ یہ اگرچہ کہنے کی بات ہے البتہ یہ

ضروری ہے کہ کوئی تحریر اس وقت تک درجۂ کمال کو نہیں پہنچ سکتی جب تک وہ جگر کاوی کا نتیجہ نہ ہو، یہاں تک کہ ان صعوبتوں سے گزرے بغیر ہمارے عظیم ادبا بھی اسلوب کے معیاری نمونے پیش نہیں کر سکتے تھے۔ یہی بات دوسرے فنون کے لیے بھی کہی جاتی ہے۔ نوک پلک سدھارے اور ترک و قبول کے عمل سے گزرے بغیر کوئی فن پارہ عظمت سے ہمکنار نہیں ہو سکتا۔ البتہ یہاں یہ بات قابل لحاظ ہے کہ کبھی کبھی اس مجاہدانہ سعی کے منفی پہلو بھی سامنے آسکتے ہیں۔ بار بار کی کاٹ چھانٹ اور کتر بیونت کے سبب ممکن ہے کہ زبان میں روانی اور لوچ قائم نہ رہ سکے اور تحریر کا فن مجروح ہو جائے۔ اسی لیے با اصول مصنف اپنے خیالات کو تحریر کا جامہ پہنانے سے قبل ہی اپنے ذہن میں خیالات کی ترتیب و تنظیم کے مسئلے پر اچھی طرح غور و خوض کر لیتا ہے۔ یہ کسی طرح ممکن نہیں کہ ایک شخص اچھے اسلوب کا بھی مالک ہو اور وہ اسلوب کی قوت حیات کی اہمیت سے نابلد ہو۔ اس مسئلے سے قطع نظر یہ مسئلہ بھی اہمیت رکھتا ہے کہ بعض لوگ حریری نوعیت کے ذہنی عمل کے لیے کسی بیرونی محرک اور مہیج کی ضرورت محسوس کرتے ہیں۔ ایسا سوچنے والے بیشتر اپنے اوقات کا خون کرتے ہیں اس لیے کہ وہ یہ نہیں سمجھتے کہ یہ عمل کسی وقت بھی ہو سکتا ہے بشرطیکہ ایک شخص خود پر جبر کر کے اپنے آپ کو اس کے لیے وقف کر دے اور اس وقت تک دم نہ مارے جب تک گوہر مطلوب ہاتھ نہ آجائے۔

ان اُصولوں کی روشنی میں ہم جب اردو ادب میں نثری اسلوب کا جائزہ لیتے ہیں تو یہاں مختلف مرحلے نظر آتے ہیں۔ مختلف ادوار میں اسلوب کی جو روایتیں یہاں ملتی ہیں وہ مصنف کے مزاج اور افتادِ طبع سے بھی ہم آہنگ اور ماحول اور موضوع کے مطالبات سے بھی یکسر بے گانہ نہیں ہیں۔ مقصد اور مخاطب کو بھی ان کی تشکیل میں خاص دخل حاصل ہے۔ البتہ یہاں 1857 سے قبل ہمیں اسلوب کی صرف دو روایتیں ملتی ہیں۔ میر امن کی باغ و بہار اور رجب علی بیگ سرور کی فسانۂ عجائب کا اسلوب۔ میر امن کے یہاں ایک خاص مقصد کے تحت سلیس، رواں اور محاوراتی اسلوب اور رجب علی بیگ سرور کے یہاں ماحول و معاشرہ کا عطا کردہ ایک رسمی، بے روح اور مصنوعی اسلوب ملتا ہے جس پر ثقالت اور صنعت کاری کے جذبے نے بھی مزید کارچوبی کی ہے حالانکہ رجب علی بھی اپنے اسلوب کو بول چال کا اسلوب کہتے ہیں۔ ان دونوں اسالیب کی تشکیل میں عوام کی ضرورت اور مخاطب کی صلاحیت کا بھی دخل ہے اور درباری و خانقاہی مزاج نے بھی اس کی تعمیر و تشکیل میں اہم رول ادا کیا ہے۔

1857 کے بعد حالات بڑی تیزی کے ساتھ تغیر پذیر ہوئے۔ سماج، سیاست، معیشت اور معاشرت میں انقلاب کی لہر آئی تو ادب اس سے کیونکر محفوظ رہ سکتا تھا۔ چنانچہ ماحول کے تقاضوں کے پیش نظر اسلوب کے بندھے ٹکے سامراجی دور کے نمونوں میں بھی تبدیلی ضرور قرار پائی۔ اس کی ضرورت یوں بھی ہوئی کہ اب ملک میں رہنمایانِ وطن کو اس سے عوام کی بہبودی و بھلائی کا کام لینا پڑا۔ ان کا رُخ امراء سے ہٹ کر عوام کی طرف ہوا۔ اب عوام کی ضرورت مقدم اور بقیہ باتیں موخر ٹھہریں۔ قومی بیداری کے پیغام کو موثر بنانے کے لیے ایک ایسے اسلوب کی ضرورت تھی جو بڑی سرعت کے ساتھ ترسیل و ابلاغ کے فرائض پورا کرنے کا اہل ہوسکتا تھا۔ چنانچہ غالبؔ کے خطوط کے اسلوب کے بعد ہمارے سامنے سرسید کا پیدا کردہ تہذیب الاخلاق کا اسلوب آتا ہے۔ یہاں ساری توجہ مقصد پر کی گئی ہے اور ایک مخصوص صورتِ حال کے اندر یہ اسلوب اس قدر کارآمد ثابت ہوا کہ اس کی پیروی عام ہوگئی۔

اس سے قطع نظر کہ ادبی اسلوب کی تشکیل میں مصنف، ماحول، موضوع، مقصد اور مخاطب سبھی کا دخل ہوتا ہے، یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ عام طور پر ان میں سے کوئی ایک عنصر دوسرے پر غالب آجاتا ہے جس کے سبب اسلوب میں امتیازی شان پیدا ہوجاتی ہے۔ اس کی جھلک ہمارے ہر بڑے ادیب کے یہاں مل جاتی ہے خواہ وہ میر امنؔ ہوں، خواہ غالبؔ، حالیؔ، محمد حسین آزاد، سرسید، شبلی، نذیر احمد، خواجہ حسن نظامی یا موجودہ دور میں ابوالکلام آزاد، نیاز فتح پوری۔ ان سب کے اسلوب میں مذکورہ بالا ایک یا ایک سے زائد عناصر غالب آگئے ہیں جس کے سبب ان کے یہاں انفرادیت اور ہمہ جہتی انداز پیدا ہوگیا ہے۔

اسلوب کے سلسلہ میں اس قدرے طویل گفتگو سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اگر چہ اس کی تشکیل کے مرحلے میں اصول وضوابط کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا لیکن یہ حقیقت ہے کہ یہ سب کچھ بہت کچھ خداداد صلاحیت کا بھی مظہر ہے۔ چنانچہ ہمارے یہاں یا دوسری زبانوں کے ادب میں معرکۃ الآرا اسالیب کے جو نمونے ملتے ہیں وہ اتفاق سے ایسی ہی شخصیتوں کے رہین منت ہیں جنھوں نے اکتسابِ فن سے زیادہ اپنی فطری صلاحیتوں سے استفادہ کیا لیکن عام حالتوں میں اصول وضوابط کی سختی کے ساتھ پابندی ہی کی بدولت اسلوب کی دولت ہاتھ آتی ہے اور اس سے عدم واقفیت کے سبب مصنف کبھی خیال کی ترتیب وتہذیب میں بدمذاتی کا ثبوت دیتا ہے اور کبھی مقصد کے علی الرغم ہر حصار توڑ کر وہ الفاظ و بیان کے سبزہ زاروں میں نکل جاتا ہے

جس کے سبب اسلوب اپنے بنیادی مقصد یعنی ترسیل و ابلاغ کی کسوٹی پر پورا نہیں اُترتا جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ہم مصنف کی شخصیت سے متاثر یا مسحور ہونے کے بجائے اس کو نفرت اور حقارت کی نظر سے دیکھنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔

بالآخر یہ بات ایک بار پھر ذہن میں تازہ ہو جاتی ہے کہ اسلوب کی کامیابی کا سارا مدار اس کے قابل فہم ہونے پر ہے۔ سارے لوازم وسیلے کی حیثیت رکھتے ہیں جو اس مقصد کے حصول میں معاون ہیں۔ البتہ یہ بات بھی صحیح ہے کہ ان وسائل سے بے نیاز ہو کر بھی ترسیل و ابلاغ کو وجود میں نہیں لایا جا سکتا۔ اس لیے ان دونوں کو الگ الگ خانوں میں مقید کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔

○

(تنقید و تفہیم: قاضی عبید الرحمٰن ہاشمی، اشاعت: 2011، ناشر: کتابی دنیا، نئی دہلی)

شاعری کے معاشرتی فرائض

اس عنوان کے کئی مطلب نکالے جا سکتے ہیں۔ لہٰذا یہ بتانے سے پہلے کہ خود میری مراد کیا ہے۔ یہ واضح کردوں کہ میرا مطلب کیا نہیں ہے۔ جب ہم کسی شے کے فرائض کا ذکر کرتے ہیں تو یہ سوچنے کے بجائے کہ واقعی وہ کیا فریضہ انجام دیتی ہے یا اس نے اب تک کون سے فرائض انجام دیے ہیں، اکثر ہم اسی فکر میں لگ جاتے ہیں کہ وہ صحیح فریضہ کون سا ہے جو اسے انجام دینا چاہیے۔ یہ فرق اس لیے اہم ہے کہ اس مضمون میں میرا مقصد یہ بیان کرنا نہیں کہ میرے نزدیک شاعری کو کن فرائض کی انجام دہی کرنا چاہیے۔ عموماً لوگ اور خاص کر شاعری کرتے ہیں اور ایسا کرتے وقت وہ اپنی بحث کو شاعری کی اس مخصوص صنف تک محدود رکھتے ہیں جو ان کے نظریات کے مطابق ہو گو اس طرح بھی یہ امکان باقی رہتا ہے کہ شاعری ماضی میں جو کام انجام دے چکی ہے، ممکن ہے مستقبل میں اس کے فرائض اس سے مختلف ہو جائیں۔ بہر حال اس امر کا جائزہ مناسب ہوگا کہ کسی مخصوص عہد یا زبان کی شاعری یا مجموعی طور پر ہر عہد اور ہر زبان کی شاعری کون سے کام انجام دے چکی ہے۔ یہ بات میں بہ آسانی بتا سکتا تھا کہ میں خود کس طرح کی شاعری کرنا چاہتا ہوں اور پسند کرتا ہوں، جس کے بعد آپ کو یہ منوانے کی کوشش کرتا کہ یہی وہ نہج ہے جو ماضی کے تمام اعلیٰ شاعروں نے اختیار کرنے کی کوشش کی ہے یا انھیں ایسا کرنا چاہیے تھا۔ اس سعی میں اگر وہ پوری طرح کامیاب نہیں ہو سکے تو وہ قابل معافی ہیں۔ لیکن مجھے یہ محسوس ہوتا ہے کہ اگر میری مراد اس شاعری سے ہے جو موجود ہے تو عظیم شاعری کا ماضی میں کوئی معاشرتی فریضہ نہیں رہا ہے۔ گمان یہ ہوتا ہے کہ مستقبل میں بھی ایسا نہ ہو سکے گا۔

عظیم شاعری کے نام لینے کی غرض یہ ہے کہ میں اس موضوع پر کسی اور پہلو سے بحث کرنا

نہیں چاہنا۔ مختلف اقسام کی شاعری میں سے ہر ایک کے اپنے مخصوص معاشرتی مقصد کا جائزہ لیا جاسکتا ہے مگر اس طرح خود یہ مسئلہ روپوش رہتا ہے کہ مجموعی طور پر خود شاعری کے وظائف کیا ہیں جو عمومی حیثیت کے بھی حامل ہیں اور مخصوص بھی ہوسکتے ہیں۔ شاعری کا ایک ارادی وشعور معاشرتی مقصد ہوسکتا ہے جو اس کی بہت قدیم شکلوں میں بھی اکثر صاف نظر آجاتا ہے۔ مثلاً ابتدائی عہد کے گیت اور بھجن، جن میں سے بعض کا مقصد محض جادو ٹونے کا تھا یعنی نظر اتارنا، بیماری دور کرنا، بھوت پریت کا سایہ اتارنا۔ اس کے علاوہ اگلے وقتوں میں شاعری کو مذہبی رسومات کے ساتھ ساتھ بھی استعمال کیا گیا تھا۔ ہم آج بھی بھجن گاتے وقت یہی کرتے ہیں۔ یعنی شاعری کو ایک مخصوص معاشرتی مقصد کے لیے کام میں لاتے ہیں۔ مزید ماضی بعید سے شاعری رزم ناموں، داستانوں اور کتھاؤں میں موجود رہی ہے۔ رفتہ رفتہ یہ چیزیں معاشرتی تفریح کے کام آنے لگیں مگر اپنے ابتدائی دور میں غالباً ان کا کام تاریخ گوئی تھا۔ لکھی جانے والی زبان کے رواج سے پہلے، یادداشت کا ذخیرہ صرف انسانی حافظہ میں محفوظ رہتا تھا، جس کو یاد رکھنے میں لے اور بحر سے مدد ملتی تھی۔ اگلے وقتوں کے بھاٹوں، داستان گوؤں اور عالموں کا حافظہ کتنا عجیب وغریب ہوتا ہوگا! ترقی یافتہ معاشرے کی طرف آیئے تو معلوم ہوتا ہے کہ قدیم یونان میں شاعری کے معاشرتی مقاصد تسلیم شدہ تھے۔

یونانی ڈرامہ کو مذہبی رسومات نے فروغ دیا۔ بعد میں جس کی حیثیت معاشرہ میں ایک تقریب کی ہوگئی اور پرانی مذہبی رسومات اس کے ساتھ وابستہ رہی تھیں۔ 'پنڈارک اوڈ' ایک مخصوص معاشرتی تقریب کے لیے پیدا ہوئی جو اس کے لیے ایک پیکر کی حیثیت رکھتی تھی۔ اس کے مختلف اصناف اسی پیکر سے ملحق رہ کر ترقی کرسکے۔ جن میں سے بعض اپنے عہد کے گزر جانے کے بعد بھی شاعری میں برقرار رہے۔ مثلاً مذہبی بھجن جن کا ذکر آچکا ہے۔ 'ڈائی ڈیکٹک' (واعظانہ) شاعری کے معنی آج پہلے سے کچھ مختلف ہیں۔ آج اس میں معلومات بہم پہنچانا، اخلاقی نصائح بلکہ یہ دونوں کام شامل ہوگئے ہیں۔ 'ورجل' کی نظم 'جیار جکس' حسین شاعری بھی ہے اور اس میں کاشت کاری کے متعلق مفید اطلاعات بھی ملتی ہیں۔ آج کاشت کاری کے موضوع پر کوئی ایسی معیاری کتاب لکھنا ناممکن معلوم ہوتا ہے جو اعلیٰ شاعری کا نمونہ بھی ہو۔ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ خود یہ موضوع بہت پیچیدہ اور سائنسی ہوچکا ہے اور دوسری یہ کہ اب اس موضوع پر بحث نثر کے دائرہ میں آچکی ہے۔ لہٰذا آج ہم کورومنوں کی طرح فلکیات اور کونیات

پر ایسے منظوم رسالے بھی لکھنے کی ضرورت نہیں رہی جن کا مقصد ان موضوعات پر معلومات پہنچانا تھا۔ آج یہ فریضہ نثر کے حصہ میں آچکا ہے۔ رفتہ رفتہ واعظانہ شاعری کا دائرہ اس شاعری تک محدود ہوکر رہ گیا ہے، جس کا مقصد اخلاقی نصائح کرنا یا لوگوں کو شاعر کے نکتۂ نظر کا قائل کر دینا ہے۔ یوں اس میں بہت سی ہجو کی باتیں بھی شامل ہوگئی ہیں۔ گو ہجو ان مزاحیہ نظموں سے خلط ملط ہو جاتی ہے جن کا مقصد ہنسی مذاق ہو۔ سترہویں صدی میں 'ڈرائیڈن' کی بعض نظمیں ان معنی میں ہجو ہیں کہ ان کے مقصد میں ہدف کا مذاق اڑانا بھی شامل تھا۔ یہ واعظانہ بھی ہیں اس لیے کہ ان کا مقصد پڑھنے والے کو ایک مخصوص معاشرتی اور مذہبی نکتہ نظر کی طرف رجوع کرنا تھا۔ اس کا پیرایہ تمثیلی ہے۔ اس کی نظم 'دی ہالی، اینڈ دی پین تھر' جس کا مطلب پڑھنے والے کو یہ سمجھانا ہے کہ انگلستان کے کلیسا کے مقابلہ میں روم کا کلیسا حق پر تھا، ایسی شاعری کی علیٰ ترین مثال ہے۔ انیسویں صدی میں شیلے کی شاعری کا بڑا حصہ بھی اسی طرز کا ہے۔ اس لیے کہ اس کی پشت پر معاشرتی و سیاسی اصلاح کا جوش کام کر رہا ہے۔

ڈرامائی شاعری کا معاشرتی مقصد اس صنف کے لیے مخصوص ہے، جس کی وجہ یہ ہے کہ آج بیشتر شاعری کی تخلیق اس اعتبار سے کی جاتی ہے کہ شاعری تنہائی میں پڑھنے کی چیز ہے۔ اگر اسے بلند آواز میں پڑھا بھی جائے تو محفل مختصر ہو۔ صرف ڈرامائی نظم وہ شاعری ہے جس کا مقصد اس مجمع پر فوری اور بھرپور اثر ڈالنا ہے جو خیالی قصہ کا ناٹک دیکھنے کے لیے جمع ہوجاتا ہے۔ اس اعتبار سے ڈرامائی شاعری، شاعر کی دیگر اصناف سے مختلف ضروری ہے مگر اس کے قواعد وہی رہتے ہیں، جو ڈرامہ کے قواعد ہیں۔ اس طرح اس کا مقصد، ڈرامہ کے مقصد میں ضم ہوجاتا ہے۔ خود ان مقاصد کی تشریح ہماری فوری بحث کے دائرہ سے خارج ہے۔

فلسفیانہ شاعری کے مخصوص خصائل کا تذکرہ کرتے وقت ہمیں قدرے تفصیل سے اس کے تجزیہ اور تاریخی تذکرہ کی ضرورت ہوگی۔ خیال ہوتا ہے کہ مختلف اصناف کی شاعری کی مثال دے کر میں یہ واضح کر چکا ہوں کہ ہر ایک کا مخصوص فریضہ کسی نہ کسی حیثیت سے بعض دیگر فرائض سے ملحق ہوتا ہے۔ ڈرامائی شاعری ڈرامہ سے متعلق ہے۔ معلومات بہم پہنچانے والی شاعری اپنے مخصوص موضوع کی پابند ہے۔ فلسفیانہ، مذہبی، سیاسی، اخلاقی، مقصدی اور واعظانہ شاعری کا تعلق اپنے مخصوص فلسفہ، مذہب، سیاسی عقائد اور اخلاقی اقدار سے ہے۔ لہٰذا اگر ہم ان میں سے کسی ایک طرز کی شاعری اور اس کے مقاصد کا جائزہ لیں تو عین ممکن ہے کہ ان کی

پشت پر کارفرما یہ بنیادی مسئلہ نہ چھڑنے پائے کہ خود شاعری کا بحیثیت شاعری، فریضہ کیا ہے؟

یہ اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ اگر شاعری کی کسی صنف کا اپنا مخصوص فریضہ قرار دے دیا جائے تو کچھ لوگ اس کو مشتبہ نظر سے دیکھتے ہیں۔ وہ شاعری جس میں کسی مخصوص معاشرتی، اخلاقی، سیاسی یا مذہبی رجحانات کو مشتہر کیا جارہا ہو، اس کے مقام کا تعین دشوار ہوجاتا ہے۔ جو لوگ ان خیالات کو پسند نہیں کرتے، وہ کہہ دیتے ہیں کہ یہ شاعری نہیں۔ بعض دوسرے لوگ اسی شاعری کو صحیح شاعری قرار دیتے ہیں جس میں پیش کردہ خیالات ان کی پسند خاطر ہوں۔ میرے نزدیک خود یہ مسئلہ کوئی اہم مسئلہ نہیں کہ آیا کوئی شاعر اپنی شاعری کو کسی مخصوص معاشرتی رجحان کو فروغ دینے یا اس کی تنقید میں استعمال کرتا ہے یا نہیں۔ ایک بھدی نظم جس میں شاعر نے عوام کے کسی وقتی رجحان کی عکاسی کی ہے کچھ عرصے کے لیے ضرور کامیاب ہوجاتی ہے مگر جلد ہی بھلا بھی دی جاتی ہے۔ حقیقی شاعری وہ ہے جو عوامی رجحانات کے بدل جانے کے بعد تک بلکہ اس وقت تک زندہ رہے، جب لوگوں کو ان مسائل سے دور کا واسطہ بھی نہ رہ جائے، جن سے شاعر کو والہانہ لگاؤ تھا۔ 'لیوک ری شس' کی نظم آج بھی ایک عظیم نظم ہے۔ گو طبیعیات اور علم نجوم کے بارے میں اس کے تصورات آج رد ہوچکے ہیں۔ ڈرائیڈن کی وہ نظمیں بھی جن میں سترہویں صدی کے سیاسی ہنگاموں کا ذکر ہے اور جن سے آج ہمیں کوئی سروکار نہیں، کل کی طرح آج بھی ایک عظیم شاعری کا نمونہ ہیں۔ ماضی کی وہ عظیم شاعری بھی آج ہمارے لیے مسرت بخش ہے جس کے موضوعات پر آج ہم جو کچھ لکھیں گے، وہ نثر میں لکھیں گے۔ لہٰذا شاعری کے بنیادی معاشرتی فرائض کی تلاش میں سب سے پہلے ہمیں شاعری کے ان نمایاں فرائض کا جائزہ لینے کی ضرورت ہے جو خود اس میں مضمر ہیں اور جن کو پورا کرنا ہر قسم کی شاعری کے لیے لازمی ہے۔ میرے خیال میں وہ پہلا فرض جس کے بارے میں ہم یقین کے ساتھ کہہ سکتے ہیں، یہ ہے کہ شاعری کا فرض مسرت بخشنا ہے۔ اگر یہ پوچھا جائے کہ کس قسم کی مسرت تو اس کا جواب صرف یہ ہے کہ وہی مسرت جو شاعری عطا کرتی ہے۔ اس لیے کہ اس مسرت کی نوعیت کی جستجو جمالیات وفنون لطیفہ کی ماہیت کے دائرہ میں آکر اس زمرہ میں داخل ہوجاتی ہے۔

خیال ہوتا ہے کہ اس امر پر اتفاق رائے ہوگا کہ ہر اچھا شاعر چاہے وہ عظیم ہو یا نہ ہو مسرت کے علاوہ ہمیں کچھ اور بھی دیتا ہے۔ اگر وہ ہم کو صرف مسرت دیتا تو خود یہ مسرت کوئی اعلیٰ مسرت نہ ہوتی۔ ان مخصوص مقاصد سے جدا جن کا میں ذکر کرچکا ہوں، اچھی شاعری میں

ہمیشہ کوئی ایسی چیز، نیا تجربہ، جانی پہچانی چیزوں کے نئے معانی ومطالب یا کسی ایسے تجربہ کا اظہار ہوتا ہے جس کو ہم سب محسوس کر لیتے ہیں مگر اس کے اظہار سے قاصر رہتے ہیں۔ ایسا کرنے کے لیے ہمارے پاس وہ ڈھلے ہوئے الفاظ نہیں ہوتے جن کو صرف شاعر تراشتا ہے۔ وہ ایسا کرنے کے بعد ان کا تذکرہ کر کے خود ہم کو ہمارے احساسات سے آگاہ کرا دیتا ہے۔ یوں وہ ہمارے شعور کو وسعت دیتا ہے اور احساسات پر جلا کرتا ہے۔ اس مضمون میں مجھے جس امر سے سروکار ہے وہ یہ انفرادی مفاد نہیں بلکہ اس کے علاوہ کچھ اور بھی ہے۔ میرے خیال میں انفرادی مسرت سے زیادہ اہمیت ان تغیرات کی ہے جو شاعری کی بدولت ہماری زندگی میں آجاتے ہیں۔ جن سے ہم سب واقف ہیں۔ اس لیے کہ جو یہ دو تاثرات پیدا کرنے سے قاصر رہے وہ شاعری کیا ہوئی۔ ہم شاعری کے اس کام کو محسوس کرنے کے باوجود جو وہ انفرادی طور پر افراد اور یوں مجموعی طور پر معاشرہ کے لیے انجام دیتی ہیں، اکثر و بیشتر نظر انداز کر جاتے ہیں۔ میرے نزدیک یہ اہم ہے کہ ہر قوم کے پاس اپنی شاعری کا خزانہ ہونا چاہیے۔ یہ صرف شاعری کا ذوق رکھنے والے مخصوص لوگوں کی خاطر نہیں۔ اس لیے کہ ایسے لوگ غیر زبانیں سیکھ کر اس شاعری کا مزہ چکھ سکتے ہیں۔ شاعری قوم کے ہر خاص و عام کی زندگی میں بحیثیت مجموعی ایک تغیر لے آتی ہے۔ ان کے لیے جو شاعری کا ذوق نہیں رکھتے۔ بلکہ ان افراد کے لیے بھی جو اپنے قومی شاعروں کا نام تک نہیں جانتے ہیں۔ اس مضمون کا نکتہ یہ ہے، شاعری کا یہ وصف اسے فنونِ لطیفہ کی دیگر اصناف سے مختلف کر دیتا ہے۔ ایک شاعر کے ہم قوم اور اس کے ہم زبان افراد کے لیے اس کی شاعری چند ایسی مخصوص اقدار کی حامل ہوتی ہے جو کسی اور کے لیے نہیں ہو سکتی۔ موسیقی و مصوری میں بھی ایک مقامی اور قومی رنگ ہوتا ہے مگر یہ امور ایک غیر کو ان کاموں کے سمجھنے میں مدافعت نہیں کرتے۔ نثر کی عبارت بھی اپنی زبان میں ایک مخصوص معنی رکھتی ہے جن کا سراغ ترجمہ میں نہیں ملتا۔ مگر ہم سب یہ محسوس کرتے ہیں کہ ترجمہ میں کسی ناول کا مزہ اتنا کم نہیں ہوتا جس درجہ ایک نظم کا لطف گھٹ جاتا ہے۔ سائنسی مضامین کے ترجمہ میں یہ نقصان نہ ہونے کے برابر ہوتا ہے۔ یہ بات کہ شاعری نثر کے مقابلہ میں مقامی رنگوں سے زیادہ معمور ہوتی ہے کہ، یورپی زبانوں کی تاریخ سے صاف عیاں ہے۔ یورپ میں عہد وسطیٰ سے لے کر آج سے چند صدیوں پہلے تک، فلسفہ، الٰہیات اور سائنس کی زبان صرف لاطینی تھی۔ مختلف ممالک میں اپنی اپنی زبانوں کو علم و ادب کے کام میں لے آنے کا جذبہ شاعری کا مرہون منت ہے۔ شاعری کا بنیادی

کام احساس و جذبات کی ترجمانی کرنا ایک فطری بات معلوم ہوتی ہے۔ احساس و جذبات، تخیل کی طرح عمومی حیثیت کے حامل نہیں ہیں بلکہ مخصوص افراد کے لیے ان کی شکل مخصوص ہوتی ہے۔ کسی غیر زبان میں سوچ لینا آسان ہے مگر اس میں محسوس کرنا دشوار ہوتا ہے۔ اس باعث فنون لطیفہ کی کوئی دوسری صنف شاعری کے مانند قومیت میں ڈوبی نہیں ہوتی۔ یہ ہوسکتا ہے کہ کسی قوم کی زبان چھین لی جائے، اسے کچل دیا جائے اور اس کے بجائے اسکولوں میں کوئی دوسری زبان مسلط کر دی جائے لیکن جب تک آپ اس قوم کو اس نئی زبان میں محسوس کرنا نہ سکھا سکیں، اس وقت تک پرانی زبان کی جڑیں برقرار رہیں گی۔ شاعری میں وہ زبان پھر جنم لے گی جو احساس کی ترجمان ہو۔ نئی زبان میں محسوس کرنے سے میری مراد اس زبان میں اپنے احساسات کو ظاہر کرنے کے سوا کچھ اور بھی ہے۔ ایک خیال اگر کسی غیر زبان میں ادا کیا جائے تو خیال وہی رہتا ہے۔ اس کی حیثیت دونوں زبانوں میں ایک ہوگی۔ جب کوئی احساس یا جذبہ کسی غیر زبان میں ظاہر کیا جائے تو یہ احساس و جذبہ کچھ نہ کچھ مختلف شکل اختیار کر لیتا ہے۔ کوئی غیر زبان سیکھنے میں ایک مصلحت یہ ہوتی ہے کہ اس کے ذریعہ ہم ایک مزید شخصیت کو اپنا لیتے ہیں۔ اپنی زبان کے ساتھ کوئی اور زبان نہ سیکھنے میں مصلحت یہ ہوتی ہے کہ بیشتر انسان یہ نہیں چاہتے کہ وہ ایک مختلف شخص بن جائیں۔ ایک اعلیٰ زبان کو اس وقت تک مٹایا نہیں جاسکتا، جب تک اس کے بولنے والوں کو آزمائش میں نہ ڈال دیا جائے۔ ایک زبان کسی دوسری زبان پر اسی وقت چھا سکتی ہے جب خود اس کے فوائد اس کے سفارشی بن جائیں۔ نئے پن کے علاوہ وہ زبان کم ترقی یافتہ زبان کے مقابلہ میں فکر اور احساس کی ایک وسیع تر اور لطیف تر پہنائی پیش کر سکے۔

جذبہ و احساس کا بہترین اظہار لوگوں کی عام زبان میں ملتا ہے۔ وہ زبان جو سب طبقوں کی مشترکہ زبان ہو۔ کسی زبان کی ساخت، صوت، اس کا ترنم، لہجہ اور اس کے محاورات، اس زبان کے بولنے والوں کی شخصیت ک آئینہ ہوتے ہیں۔ یہ کہتے وقت کہ نثر کے مقابلہ میں شاعری جذبہ و احساس کے اظہار سے زیادہ قریب ہوتی ہے، میرا مطلب یہ نہیں کہ شاعری کا سرمایہ صرف اتنا ہی ہے۔ عظیم شاعری میں ادنیٰ شاعری کے مقابلہ میں زیادہ گہرائی یا معنویت نہیں ہوتی۔ میں اس وقت اگر اس کی تشریح کرنے لگوں تو اپنے موضوع سے دور ہٹ جاؤں گا۔ اگر اس امر پر اتفاق رائے فرض کر لیا جائے کہ کسی شخص کو اپنے نہائی گہرے احساسات کا جو

بھر پور شعور مندانہ اظہار اپنی زبان کی شاعری میں ملتا ہے۔ وہ فنون لطیفہ کی کسی دوسری صنف میں یا کسی غیر زبانی کی شاعری میں نہیں ملتا تو اس کے معنی یہ نہیں ہوتے کہ سچی شاعری صرف ان احساسات تک محدود ہے جس سے ہر کس و ناکس واقف ہو۔ شاعری کو عوامی شاعری تک محدود نہیں رکھنا چاہیے۔ اتنا کافی ہے کہ کسی ایک قوم کے نہایت شستہ، پہلودار اور عامیانہ انسانوں کے درمیان چند ایسے احساسات مشترک ہوتے ہیں جو ان میں اور کسی دوسری زبان کے بولنے والے اسی سطح کے لوگوں میں مشترک نہیں ہوتے۔ اگر ایک تمدن صحت مند ہے تو اعلیٰ شاعر اپنے ملک و قوم کے ہر معیار کے پڑھے لکھے شخص سے ہم کلام ہوگا۔

شاعر کا فرض اپنی قوم کے ساتھ بالواسطہ ہے اور زبان سے اس کا فریضہ براہِ راست ہے۔ اس کا اولین فرض اپنی زبان کا تحفظ ہے، پھر اس کو وسعت دینا اور پروان چڑھانا ہے۔ اس کے ساتھ لوگوں کے احساسات کا زبان میں اظہار کر کے ان کو اس کا احساس دلا کر ان کے شعور کی ہمہ گیری کو وسعت دینا ہے۔ لوگ جو کچھ محسوس کرتے ہیں، انھیں اس سے آگہی دلا کر انھیں اپنے متعلق کچھ اور بتانا اور سمجھانا ہے۔ ایک شاعر کا احساس غیر شاعروں کے مقابلہ میں زیادہ شعور مند ہوتا ہے۔ اس کی شخصیت و انفرادیت بھی دوسرے لوگوں، یہاں تک کہ دیگر شاعروں سے بھی مختلف ہوتی ہے۔ اس طرح وہ اپنے پڑھنے والوں کو اپنے ذاتی احساسات کا شعور سکھانے کا اہل ہو جاتا ہے جن کا تجربہ خود ان کو اس سے پہلے نہیں تھا۔ یہ وہ فرق ہے جو کسی دیوانے یا خبط انتشار کے شکار مصنف اور ایک سچے شاعر میں پایا جاتا ہے۔ اول الذکر کے احساسات نرالے تو ہو سکتے ہیں لیکن اس نوعیت کے نہیں ہوتے کہ ان میں دوسرے بھی شریک ہو سکیں۔ حقیقی شاعر احساسات کے ایسے نئے پرتو ڈھونڈ لاتا ہے جو دوسروں کی گرفت میں آجاتے ہیں۔ وہ ان کو زبان میں پیش کر کے زبان کی پہنائی اور وسعت میں اضافہ کرتا ہے اور زبان کو پُر مایہ بناتا ہے۔

میں دو قوموں کے احساسات کے نازک فرق کے بارے میں کافی کہہ چکا ہوں۔ یہ وہی فرق ہے جو مختلف قوموں کی مختلف زبانیں ظاہر کر کے ان کو فروغ دیتی ہیں۔ لوگوں کے دنیاوی معاملات پر احساسات مختلف ملکوں پر موقوف نہیں بلکہ ایک ہی ملک کے مختلف زبانوں میں مختلف ہوتے ہیں۔ ہماری دنیا ویسی نہیں جیسی چینیوں یا ہندوستانیوں کی دنیا ہے۔ نہ وہ آج ویسی ہے جیسی سینکڑوں برس پہلے خود ہمارے اجداد کی تھی۔ ایسی بھی نہیں جیسے ہمارے آباء کی تھی،

یہاں تک کہ آج ہم خود بھی وہی نہیں جیسے ایک سال پہلے تھے۔ بات یہاں تک صاف ہے۔ لیکن یہ واضح نہیں کہ اسی باعث آج ہم میں اتنی مقدرت نہیں کہ ہم شاعری کرنا ترک کردیں۔ اکثر پڑھے لکھے لوگ اپنی اپنی زبانوں کے اعلیٰ مصنفین پر ناز کرتے ہیں، چاہے انھیں پڑھا نا ہو۔ یہ ان معنی میں ہوتا ہے جس طرح وہ اپنے ملک کے دیگر امتیازات پر فخر کرتے ہیں۔ بعض مصنفین تو اس قدر مقبول ہوجاتے ہیں کہ سیاسی تقریروں میں برمحل یا بے محل ان کے حوالے دیے جاتے ہیں۔ صرف اتنا کافی نہیں۔ اس لیے کہ اگر ایک قوم مایہ ناز مصنف اور خاص کر شاعر پیدا کرنے کا سلسلہ برقرار نہ رکھے تو اس کی زبان میں زوال شروع ہوجائے گا۔ اس کے ساتھ اس کی تہذیب میں بھی زوال آنے لگے گا۔ پھر ممکن ہے کہ وہ اپنی سے زیادہ کسی اعلیٰ اور ترقی یافتہ زبان اور تہذیب میں ضم ہوجائے۔

ہمارے پاس اگر زندہ ادب موجود نہ ہو تو ہم ماضی کے ادب سے دور سے دور تر ہوتے جائیں گے۔ اگر ہم تسلسل کی کڑیاں برقرار نہ رکھ سکیں تو ہمارا پچھلا ادب ہم سے دور سے دور تر ہوتا جائے گا۔ اس طرح وہ کسی غیر قوم کے ادب کی طرح ہمارے لیے اجنبی بن جائے گا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہمارے ماحول کے ہر شعبہ میں جو مادّی تبدیلیاں پیدا ہوتی رہتی ہیں، ان کے مطابق زبان بھی بدلتی رہتی ہے اور مجموعی طور پر ہمارا طرزِ زندگی بدل جاتا ہے۔ اس صورتِ حال میں اگر ہمارے درمیان چند ایسی ہستیاں موجود نہ ہوں جن کی ذات میں احساس کی غیر معمولی قدرت اور الفاظ کے استعمال کی غیر معمولی صلاحیت موجود ہو تو معاشرہ کے کثیر افراد میں چند ادھورے جذبات کے سوا دیگر لطیف جذبات واحساسات کو ظاہر کرنے کی قدرت کم ہوتی جائے گی۔ یہاں تک کہ لوگوں میں ان کے محسوس کرنے کی صلاحیت بھی گھٹتی جائے گی۔

یہ سوال اہم نہیں کہ کسی شاعر کو اس کو عہد میں پڑھنے اور سننے والوں کی جماعت کتنی وسیع یا مختصر ہے۔ اہم نکتہ یہ ہے کہ کم سے کم ہر نسل میں اس کے پڑھنے اور سننے والوں کی ایک مختصر جماعت ہمیشہ موجود رہے۔ ایک شاعر کی اہمیت اپنے دور کے لیے ہوتی ہے مگر اپنے دور کے جیتے جاگتے شعراء کے ہاتھوں مردہ شعراء کی شاعری زندہ ہوتی رہتی ہے۔ میرے نزدیک اگر کسی شاعر کو پڑھنے اور سننے والوں کی تعداد میں یکایک اضافہ ہوجائے تو یہ صورتِ حال مشتبہ ہوگی۔ اس میں یہ اندیشہ ہے کہ ایسا شاعر درحقیقت کسی نئی تخلیق کی جدوجہد سے بچ کر لوگوں کے سامنے وہی تجربات واحساسات دہرا رہا ہے جن سے وہ واقف ہیں یا ان کو اگلی نسل کے شعراء دے چکے

تھے۔ شاعری کا یہ حق اہم ہے کہ خود اس کے عہد میں اس کے پڑھنے اور سننے والوں کا ایک مختصر سا حلقہ موجود ہو۔ لوگوں کا ایک ایسا ہراول دستہ ہمیشہ موجود رہے جو شاعری کا ذوق رکھے اور اپنے زمانہ سے آزاد کچھ آگے آگے چلتا ہوا۔ نئے پن کو تیزی سے قبول کرتا ہو۔ تہذیب کی ترقی کا یہ مطلب نہیں کہ ہر شخص کو اگلی صف میں لا کر کھڑا کر دیا جائے۔ اس کے معنی صرف یہ ہوں گے کہ سب ایک دوسرے کے ہم قدم ہو جائیں۔ میرے نزدیک عوام کے ساتھ خواص کی ایک جماعت بھی موجود رہے اور ایسے چپ چاپ پڑھنے اور سننے والے بھی ہوں جو ایک دو نسلوں سے پیچھے نہ جائیں۔ انسانی احساسات میں تبدیلیاں اور ترقیاں پہلے پہل چند افراد کے ذریعے ظاہر ہوتی ہیں جو بعد میں خاص طور سے چند ادیبوں کے ذریعے مقبول ہو کر یہ زبان میں شامل ہو جاتی ہیں۔ جڑیں پکڑنے تک ان میں مزید ترقی ضروری ہو جاتی ہے۔ سب سے پہلے تو یہ کہ صرف جیتے جاگتے شاعروں کے ذریعہ ماضی کے شاعر زندہ رہتے ہیں۔ شیکسپیئر جیسا شاعر انگریزی زبان پر آج بھی اثر انداز ہے جو وہ صرف اپنے فوری جانشینوں کو متاثر کر کے نہیں کر سکتا تھا۔ عظیم شاعر پہلودار ہوتے ہیں۔ جن کے تمام پہلو بیک وقت بے نقاب نہیں ہو جاتے بلکہ صدیوں بعد تک، دوسرے شعراء کو ان کے سراغ ملتے رہتے ہیں، جن پر براہِ راست اثر انداز ہو کر وہ ایک زندہ زبان کو متاثر کرتے رہتے ہیں۔ آج بھی انگریزی شاعری کو سیکھنے، اس کے ہنر، سمجھنے اور الفاظ کو برتنے کے لیے ہمیں ماضی کے ان ادیبوں کے گہرے مطالعہ کی ضرورت ہے جنھوں نے اپنے زمانہ میں الفاظ کو اعلیٰ طور پر استعمال کیا تھا۔ یہ وہ لوگ ہیں جنھوں نے اپنے زمانہ میں زبان کی نئی تشکیل کی تھی۔

ابھی تک میں نے یہ کہا ہے کہ شاعری کا اثر زیادہ سے زیادہ کن وسعتوں تک پہنچ سکتا ہے۔ اسے صاف طور سے یوں کہا جا سکتا ہے کہ شاعری ایک زمانہ بعد بول چال، احساس، افراد یعنی معاشرہ کی مجموعی زندگی میں ایک تغیر لے آتی ہے، چاہے لوگ شاعر کو شوق سے پڑھتے ہوں یا نہیں، اپنی قوم کے عظیم شعراء کے نام سے واقف ہوں یا نہ ہوں۔ شاعر کے تاثر کو اس کی آخری سرحد پر دیکھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ تاثر اس قدر گھلا ملا اور اتنا بالواسطہ ہے کہ اس کا تعین دشوار معلوم ہو جاتا ہے۔ یہ کام ایک صاف و شفاف فضا میں نگاہوں سے کسی پرندے یا ہوائی جہاز کی پرواز کے تعاقب کے مانند ہے جسے اگر آپ نے اس وقت سے دیکھنا شروع کیا، جب وہ آپ کے سامنے سے گزرا تھا اور آپ اسے دور جاتے ہوئے دیکھتے رہے تو آپ اس کو دور بہت دور

جاتے دیکھ سکتے ہیں۔ اس بات پر اگر آپ کسی اور کو رجوع کریں تو وہ اسے نہیں دیکھ سکے گا۔ شاعری کے تاثر کو بھی اگر آپ ان لوگوں سے لے کر، جو اس سے بے حد متاثر ہوتے ہیں، ان لوگوں تک ڈھونڈتے چلیں جو شاعری پڑھنے سے بے نیاز ہیں تو آپ کو یہ اثر ہر جگہ نظر آتا جائے گا۔ ایک زندہ اور صحت مند تہذیب میں ایسا نظر آنا لازمی ہے۔ اس لیے کہ اس میں اس کے مختلف اجزاء ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں اور باہمی عمل اور ردِ عمل کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ میں اس امر کو وسیع معنی میں شاعری کا معاشرتی فریضہ قرار دیتا ہوں۔ شاعری اپنی خوبی وقوت کے مطابق، زبان اور پوری قوم کے احساس کو متاثر کرتی ہے۔

میری مراد یہ نہیں کہ ہم جو زبان بُولتے ہیں اسے صرف ہمارے شاعروں نے مرتب کیا ہے۔ تہذیب کی بناوٹ اس سے کہیں زیادہ پیچیدہ ہے۔ یہ کہنا صحیح ہوگا کہ لوگ جس طرح اپنی زبان کو استعمال کریں، ان کی شاعری کی خوبیوں کا دارو مدار اس پر ہوگا۔ شاعر کو وہ زبان اختیار کرنا پڑتی ہے جو اس کے گرد و پیش بولی جائے۔ اگر اس کی زبان ترقی کی راہ پر ہے تو یہ بات شاعر کے لیے مفید ہوگی اور اگر زوال پذیر ہے تو وہ اس سے جتنا ممکن ہے، حاصل کر کے اپنا کام نکال لے گا۔ اس صورتِ حال میں بھی شاعری زبان کے حسن کو بڑی حد تک برقرار رکھ کر اس پر جلا دیتی ہے۔ وہ یہ کر سکتی ہے جیسا کہ اسے کرنا چاہیے کہ خود زبان کو ابھرنے میں مدد دے۔ اس طرح اس کے فرائض میں یہ شامل ہو جاتا ہے کہ ہر دور کی شاعری اپنے زبان کی جدید زندگی، اس کے حالات اور پیچیدگیاں، تقاضات اور مجموعی طور پر بدلتے ہوئے مقاصد کے مطابق بنتی رہے، تا کہ ان سے مراسلت میں معاون ہو سکے۔ وہ پُراسرار نام جسے ہم تہذیب کہتے ہیں۔ اس کے ہر امر کی طرح شاعری کا دار و مدار بھی اکثر ایسے حالات پر ہوتا ہے جو اس کے قابو سے باہر ہوں۔

یہ ذکر مجھے بعض ضمنی خیالات کی طرف لے جاتا ہے جو عمومی نوعیت کے ہیں۔ اب تک میں نے شاعری کے قومی و مقامی پہلوؤں پر زور دیا ہے جس کو اب میں چند امور کے ساتھ مشروط کر دینا چاہتا ہوں۔ میری مراد یہ نہیں کہ شاعری کا کام قوموں کو ایک دوسرے سے جدا کر دینا ہے۔ یہ اس لیے بھی کہ میرا یہ عقیدہ نہیں کہ یورپ کی اتنی بہت سی قومیں ایک دوسرے سے الگ رہ کر فلاح و ترقی کے راستہ پر چل سکتی ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ ماضی کی بعض تہذیبوں نے اپنے تخیل کی بدولت اپنے فنونِ لطیفہ اور ادبیات کو خود جنم دیا تھا جس کی کئی مثالیں موجود ہیں۔

نظرِ غایت دیکھیے تو ممکن ہے یہ مختلف تہذیبیں درحقیق اتنی جداگانہ نہ ہوں جتنی کہ بظاہر معلوم ہوتی ہیں۔ یورپ کی تاریخ میں قدیم یونان نے مصر سے بہت کچھ لیا تھا اور اسے ایشیا کے ہمسایہ ملکوں سے بھی بہت کچھ ملا تھا۔ یونان کی مختلف ریاستیں جن کی زبانیں اور طور وطریق مختلف تھے، ان کے باہمی تعلقات جدید یورپ کے ممالک کے تعلقات کی طرح ایک دوسرے پر اثر انداز ہو کر ان مختلف تحریکات کو جنم دیتے رہے، ان کا تاثر مجموعی تھا۔ یورپی ادبیات کی تاریخ میں یہ نظر نہیں آتا کہ یہ ممالک ایک دوسرے سے بے تعلق رہے ہوں۔ ان میں مسلسل لین دین ہوتا رہا ہے۔ وقتاً فوقتاً ہر ملک خارجی اثرات کو قبول کر کے تازہ دم ہوا ہے۔ مختلف ممالک کے لیے یہ ممکن نہیں کہ وہ اپنی اپنی جگہ تہذیبی خودمختاری حاصل کرلیں۔ ایک ملک کی تہذیب کی بقا دوسرے ملک کی تہذیب سے اس کے باہمی رابطہ میں ہے۔ اگر یورپ میں مختلف تہذیبوں کا ہونا ایک خطرہ ہے تو ان سب کو اس طرح ایک کر دینا بھی ایک خطرناک بات ہوگی، جس سے مکمل یکسانی پیدا ہو جائے۔ وحدت بھی ضروری ہے اور کثرت بھی۔ اس بات کے حق میں بہت کچھ کہا جاسکتا ہے کہ بعض محدود مقاصد کے لیے 'اسپرنٹو' یا 'بیسک انگلش' طرز کی کوئی مشترک عالمگیر زبان ہونا چاہیے۔ لیکن غور کیجیے کہ جو ربط ضبط مختلف قوموں کے درمیان کسی ایسی مصنوعی زبان کے ذریعہ قائم کیا جائے گا، وہ کس قدر ناقص و نامکمل ہوگا۔ یہ تو ہوسکتا ہے کہ یہ تعلق بعض معاملات میں استوار رہے مگر ان کے علاوہ دیگر معاملات میں قائم نہ ہونے پائے۔ شاعری ان تمام امور کی ایک مسلسل یادداشت ہے جو صرف ایک زبان میں ادا کیے جاسکتے ہیں اور جن کا ترجمہ ناممکن ہے۔ دو قوموں کے درمیان باہمی ارتباط ان افراد کے ذریعہ قائم ہوتا ہے جو غیر زبان سیکھنے کی زحمت گوارا کریں اور اتنا سیکھ لیں جتنا مادری زبان کے علاوہ کوئی اور زبان سیکھی جاسکتی ہے۔ یوں انھیں اپنی زبان کی طرح کم و بیش ایک دوسری زبان میں محسوس کرنا حاصل ہوجاتا ہے۔ اس طرح دوسری قوم کے سمجھنے کی جو صلاحیت کسی شخص میں پیدا ہو جائے، اس کی تقویت کے لیے یہ ضروری ہے کہ خود اس کی قوم کے ان افراد میں ایک دوسرے کو سمجھنے کی صلاحیت موجود ہو جو اپنی زبان سیکھنے کی زحمت گوارا کرتے ہیں۔

ہر زبان کی شاعری میں چند ایسی خوبیاں موجود ہیں جنھیں صرف وہ لوگ سمجھ سکتے ہیں جن کی وہ مادری زبان ہو۔ ایک ایسی زبان کو پڑھتے وقت جس سے میں بہ خوبی واقف نہیں، میں نے دیکھا کہ نثر کا کوئی ٹکڑا اس وقت تک میری سمجھ میں نہیں آیا جب تک استاد کے بتائے ہوئے

طریقوں پر میں نے الفاظ کے معنی اور قواعد کو اچھی طرح نہیں سمجھ لیا۔ پھر میں اس عبارت کو انگریزی زبان میں سوچ سکتا تھا۔ ایک نظم جس میں بہت سے اجنبی الفاظ، بندشیں اور غیر مانوس لسانی نکات موجود ہوں اس میں فوری اثر ڈالنے اور صاف سمجھ میں آجانے والی کوئی ایسی شے مل گئی جو انگریزی زبان میں بالکل نہیں تھی۔ یعنی ایک ایسی کیفیت جسے میں الفاظ میں بیان کرنے سے قاصر ہوں۔ پھر یہ محسوس ہوا کہ گویا میں مطلب سمجھ رہا ہوں اور جب وہ زبان سیکھ لی، اس وقت سمجھ میں آیا کہ یہ تاثر غلط نہیں تھا۔ یعنی ایسا نہیں تھا کہ وہ کیفیت اس شاعری میں نہ ہو اور میں نے محض تصور کر لی ہو۔ وہ اس میں موجود تھی۔ ان معنی میں کبھی کبھی یہ ہوتا ہے کہ کسی ملک کا سفر نامہ بنوانے، سفر کرنے اور ٹکٹ خریدنے سے پہلے آپ اس ملک کی شاعری کی مدد سے وہاں پہنچ جاتے ہیں۔

یورپ کے مختلف ممالک جن کی زبانیں جدا ہیں مگر تہذیب ایک ہے، ان کے باہمی تعلقات کا مسئلہ وہ مسئلہ ہے جو شاعری کے معاشرتی فرائض کی چھان بین کرتے وقت ہمارے سامنے آجاتا ہے۔ میں سیاسی مسائل پر بحث نہیں کرنا چاہتا لیکن کاش ایسا ہو سکتا کہ اہل سیاست ان مسائل کو پیش نظر رکھ سکتے جن کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے۔ اس لیے کہ ان کی روشنی میں مسائل کا وہ روحانی پہلو روشن ہوتا ہے جس کے صرف مادّی پہلو سے سیاست کو سروکار ہے۔ میرے نظریہ کے مطابق ان امور سے واسطہ پڑتا ہے جن کی نشو و نما خود ان کے اپنے قوانین کے مطابق ہوتی ہے۔ جو ہمیشہ سمجھ میں نہیں آتے لیکن عقل انھیں تسلیم کرتی ہے۔ ان کی مثال ہوا، بارش اور موسم کے مانند ہے جن میں کوئی نظم و ترتیب پیدا نہیں کی جا سکتی۔

اگر میرا یہ خیال صحیح ہے کہ شاعری ان تمام لوگوں کے لیے ایک معاشرتی فریضہ انجام دیتی ہے جو شاعر کے ہم زبان ہوں، چاہے اس کے وجود تک سے واقف نہ ہوں تو اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ یورپ کے ہر فرد کو اس امر سے تعلق ہونا چاہیے کہ اس خطہ میں دوسری قوموں کی اپنی اپنی شاعری برقرار رہے۔ میں اہلِ ناروے کی زبان و شاعری نہیں سمجھتا لیکن اگر مجھے یہ علم ہو کہ اب اس زبان میں شاعری ترک ہو چکی ہے تو مجھے ہمدردی سے زیادہ ایک خطرہ کا احساس ہوگا۔ میں یہ سمجھوں گا کہ وہ ایک ایسی جگہ ہے جہاں سے کوئی وبا پھوٹ نکلی ہے جس کی زد میں ممکن ہے تمام یورپ آجائے۔ یہ ایک زوال کا آغاز ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ وہ لوگ دوسرے ملکوں کے مہذب لوگوں کی طرح اپنے جذبات و احساسات کے اظہار سے قاصر ہیں،

جس کے بعد وہ انھیں محسوس کرنے سے بھی معذور ہو جائیں گے۔ مذہبی عقیدہ کے زوال پر ہر ملک میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے لیکن مذہبی احساس کے زوال پر زیادہ غور نہیں کیا گیا۔ عہد حاضر کی مصیبت صرف یہ نہیں کہ آج وہ عقیدہ ہمارے درمیان سے اٹھ گیا جو خدا اور انسان کے بارے میں ہمارے اجداد کا تھا بلکہ یہ کہ آج خدا اور انسان کے درمیان تعلق کا وہ احساس باقی نہیں رہا جو پہلے تھا۔ ایک ایسا عقیدہ جس پر آپ کا ایمان باقی نہیں، اس کو آپ کچھ نہ کچھ ضرور سمجھ سکتے ہیں۔ لیکن جب مذہب کا احساس معدوم ہو جائے تو وہ سارے الفاظ بے معنی ہو جاتے ہیں، جن میں لوگ کبھی اس عقیدہ کو بیان کرنے کی جدوجہد کرتے تھے۔ شاعرانہ احساس، مذہبی احساس کے مانند ملک ملک اور زمانہ زمانہ میں مختلف ہوتا ہے۔ عقیدہ اور نظریہ اگر ایک رہے تو اس کا احساس بدلتا جاتا ہے۔ یہ بھی انسانی زندگی کی ایک شرط ہے۔ مجھے جس بات کا ڈر ہے، وہ انسان کی موت ہے۔ یہ ممکن ہے کہ شاعری کا احساس بلکہ خود وہ احساسات جو شاعری کا مواد ہوتے ہیں، ہر جگہ مفقود ہو جائیں۔ جس سے شاید اس عالمی اتحاد کا راستہ آسان ہو جائے جو بعض لوگ دنیا کی بقا کے لیے ضروری سمجھتے ہیں۔

O

(سہ ماہی 'بادبان'، مدیر اعزازی: ناصر بغدادی، جلد2، شمارہ نمبر3، جنوری تا ستمبر 1996، گلشنِ اقبال، کراچی (پاکستان)

ادب اور سماج کے رشتے کی نوعتیں

اس صدی میں ادبی سماجیات کے مختلف نظریے سامنے آئے۔ ادبی سماجیات کو سمجھنے کے لیے سماج سے ادب کے رشتے کی تشریح میں جو نظریات معاون ہو سکتے ہیں ان کو جاننا اور سمجھنا ضروری ہے۔ یہاں ہم تفصیل سے ان رویوں کو دیکھنے کی کوشش کریں گے۔ ان دونوں ادبی ماجیات کی دنیا میں تین نقطۂ نظر کارفرما ہیں: (1) ادب میں سماج کی تلاش۔ (2) سماج میں ادب کی حاکمیت کا تجزیہ۔ (3) ادب اور قاری کا تجزیہ۔

1. ادب میں سماج:

ادبی سماجیات کا مقصد سماج سے ادب کے رشتے کی تلاش اور تجزیہ کرنا ہے۔ بظاہر سماج سے ادب کا رشتہ جتنا آسان دکھائی دیتا ہے اتنا وہ ہوتا نہیں ہے۔ سنجیدگی سے غور کرنے کے بعد ہی ادب اور سماج کی گہری وابستگی سامنے آسکتی ہے۔ ادب کی سماجیات کے تحت سماج سے ادب کے رشتے کا تجزیہ کرنے والے دو طرح کے لوگ ہیں، ایک وہ جو سماج کو سمجھنے کے لیے ادب کا استعمال کرتے ہیں اور دوسرے وہ لوگ جو ادب کو سمجھنے کے لیے سماجیاتی نقطۂ نظر کو اپناتے ہیں۔ خالص سماجیاتی نقطۂ نظر رکھنے والوں کے نزدیک اچھی، بری، سطحی اور سنجیدہ ادبی تخلیقات میں کوئی فرق نہیں ہوتا۔ وہ بڑے ادب اور مقبول عام ادب کو یکساں اہمیت دیتے ہیں۔ اس کا ایک پہلو یہ ہے کہ اس کے تحت ناقدین کے ذریعہ نظر انداز لیکن مقبول عام ادب کی سماجیات سامنے آئی۔

ادب کی ادبیت کی حفاظت کرتے ہوئے اس کی سماجیت تلاش کرنے والے لوگ ادب کے علمی پہلو کا تجزیہ کرتے ہیں۔ وہ ادبی تخلیقات کی مخصوص ہیئت کو نظر انداز نہیں کرتے۔ اس لیے تخلیق کی داخلیت، اس کی ساخت پر دھیان دیتے ہیں۔ ایسے سماجیاتی مفکر کے سامنے کئی

سوال ہوتے ہیں وہ یہ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ تخلیقی ادب کی تعمیر میں سماج کا کیا کردار ہے اور تخلیق کی جڑیں سماج میں کتنی پیوست اور گہری ہیں۔ تخلیق میں کسی زمانے کا اہم نظریہ تخلیق کی داخلیت اور اس کی ہیئت پر کیا اثر ڈالتا ہے اور یہ کہ کوئی تخلیق کس طرح اور کس حد تک اپنے سماج کو متاثر کرتی ہے۔ ادبی تخلیق ایک سماجی عمل ہے اور تخلیق ایک سماجی پیداوار، لیکن ادب کی تخلیق فرد کرتا ہے۔ اس لیے سماج سے ادب کے رشتے کو سمجھنے کے لیے سماج سے تخلیق کار کے مضبوط تاریخی رشتے کو سمجھنا ضروری ہے۔ جسے غیر سماجی یا ذاتی ادب کہا جاتا ہے اس کا بھی سماج سے ایک طرح کا رشتہ ہوتا ہے۔ یہ بھی ادبی سماجیات کے مطالعے کا ایک موضوع ہے۔ سماج کی مخالفت کرنے والے یا سماج سے بغاوت کرنے والے ادب کا، سماج سے مختلف نوعیت کا رشتہ ہوتا ہے۔

ادب کی سماجیاتی فکر کی ابتدا سماج سے ادب کے رشتے کی تلاش کے ساتھ ہوئی تھی۔ اس فکر کے ارتقا میں اہم رول ادا کرنے والی انقلابی خاتون مادام دے استیل نے ادب کی پیدائش میں سماج کے رول اور سماج پر ادب کے اثرات کا تجزیہ کیا تھا۔ دھیان دینے کی بات ہے کہ انھوں نے ادب کی قومی ہیئت اور عصری سیاست سے اس کے گہرے رشتے کو خاص اہمیت دی تھی۔ اس فکر کو زیادہ منظم شکل دینے والے تین نے بھی ادب کے سماجی کردار اور اس کے قومی کردار پر زور دیتے ہوئے اسے سماج کے بارے میں علم کا مخصوص ماخذ قرار دیا۔ انیسویں صدی میں ادب کی سماجیاتی فکر ادب سے سماج کو دو سطحوں پر جوڑتا ہے۔ ایک تو سماج کو ادب کی پیداوار اور اس کی ہیئت کا تعین کرنے والی طاقت کی شکل میں اور دوسرے ادب کو سماج کے آئینے کی شکل میں۔ وہ فکر اثباتیت (Positivism) سے متاثر تھی۔ اس میں سماج سے ادب کے رشتے کو متعین کرنے والے کی نظر سے دیکھا جاتا ہے۔ اس لیے سماج اور ادب کے رشتے کو علت اور معلول (Cause and effect) مان لیا جاتا تھا۔ اس نقطۂ نظر کی روشنی میں ادب سماج کا آئینہ ہے جس میں سماج منعکس ہوتا ہے۔ اس وقت کے ادیب ادب سے سماج کے بارے میں علم حاصل کرنے کے لیے ادب کے داخلی عناصر کے تجزیے کو کافی سمجھتے تھے۔ اس نقطۂ نظر کی ایک حد یہ ہے کہ اس میں تخلیق کار کی فکر و شعور کی عمل پذیری نظر انداز ہو جاتی ہے۔ ادیب سماجی حقیقت کو تخلیق میں منعکس ہی نہیں کرتا اس کی دوبارہ تخلیق بھی کرتا ہے۔ تخلیق میں اس کے تصورات اور اس کی تمنائیں دونوں شامل ہوتی ہیں۔ اس کی دوسری حد یہ ہے کہ سماج تخلیق کی

داخلیت میں ہی نہیں ہوتا بلکہ اس کی خارجیت اور اس کی زبان میں بھی ہوتا ہے۔ اظہار صرف پیش کش کا نام نہیں، وہ صرف نمائندہ ہی نہیں، بلکہ علامتی بھی ہوتا ہے۔ نظریۂ انعکاس (Reflection theory) میں نہ تو زبان کی ان خوبیوں کے تجزیے کی گنجائش ہے اور نہ ہی ان خوبیوں سے ظاہر ہونے والے سماج کی تلاش ممکن ہے۔ اسی لیے اس نظریے کی مخالفت بھی خوب ہوتی رہی ہے لیکن اس طریقۂ کار کو پوری طرح رد بھی نہیں کیا جاسکتا۔ آج بھی اس کی یہ فکر بامعنی ہے کہ تخلیق کو بہتر طور پر سمجھنے کے لیے اس کے سماجی سیاق کو جاننا بے حد ضروری ہے۔ اس نظریے کی مختلف صورتیں سماجیاتی مفکرین کے یہاں دیکھی جاسکتی ہیں۔

بیسویں صدی کے ادبی سماجیاتی مفکروں نے بھی تخلیق کے علمی پہلو کو اہمیت دی ہے، تنقیدی ادب کے سماجیاتی مفکر صرف اہم اور بڑی تخلیقات کو ہی سماجیاتی مطالعے کے لیے منتخب کرتے ہیں۔ اس انتخاب کے پیچھے تخلیق کا علمی پہلو ہی اہم نہیں ہے بلکہ ان اہم تخلیقات میں موجود سچائیوں اور تمناؤں کا گہرا شعور بھی ہے۔ سماجیاتی مفکروں کو یہ قبول کرنے میں کوئی دشواری نہیں ہے کہ ادبی تخلیق سے سماج کو جاننے اور سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ سماج کے بارے میں جو علم حاصل ہوتا ہے اس کی شکل کیا ہے؟ ادبی تخلیق سے ظاہر ہونے والی سماجی فکر کی خصوصیات کیا ہے اور کس تخلیق میں ان سب حقائق کا کن کن صورتوں میں اظہار ہوتا ہے؟ ان سوالوں کا الگ الگ جواب دینا بہت مشکل نہیں ہے، لیکن جس طرح یہ سوال ایک دوسرے سے وابستہ ہیں اسی طرح ایک دوسرے سے وابستہ اور جامع جواب تلاش کرنا ایک چیلنج بھی ہے۔ اس چیلنج کو قبول کرتے ہوئے ادبی سماجیاتی مفکرین نے کئی نئے تصورات پیش کیے ہیں اور تجزیے کے ذریعہ ان کا عملی اطلاق بھی کیا ہے۔

زیادہ تر ادبی سماجیاتی مفکروں نے اس حقیقت کو تسلیم کرلیا ہے کہ کسی تخلیق میں سماج کو موضوع کی سطح پر تلاش نہیں کیا جاسکتا بلکہ تخلیق کی ہر سطح کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔ یعنی اس کے موضوع، ساخت اور زبان سے سماج کے خد و خال کو بہتر طور پر سمجھا جاسکتا ہے۔ اس کے لیے لیولوینتھال نے معنی کے تجزیے پر زور دیا ہے تو گولڈن مان نے عالمی وژن کے تجزیے پر۔ اوڈورنو موضوع کی سچائی کا شعور ضروری سمجھتے ہیں تو ریمنڈ ولیمز احساسات کی ساخت کی شناخت کو۔ جو مارکسی نقاد ادب کو سماجی شعور کا ایک مخصوص روپ مانتے ہیں وہ نظریے کے طور پر اس کا تجزیے کرتے ہوئے سماج کو تلاش کرتے ہیں۔ یہ لوگ موضوع اور ہیئت کی دوئی کو قبول نہیں

کرتے اور تنقید کو مواد اور ہیئت کے خانے میں تقسیم نہیں کرتے اور ساتھ ہی پرانے تنقیدی اصولوں کو رد کرتے ہیں۔ لیولوینتھال معنی کے تجزیے میں تخلیق کی معنویت کی ہم آہنگی کا تقاضہ کرتے ہیں تو گولڈمین عالمی وژن کے وسیلے سے تخلیق کی بنیادی فکر تک پہنچنا چاہتے ہیں۔ سماجی طبقہ، قلم کار، سماجی فکر اور تخلیق کی ساخت کو ایک دوسرے سے وابستہ کر کے دیکھتے ہیں۔ ریمنڈ ولیمز نے تخلیق میں موجود تاریخی بنیادوں اور اس کی بدلتی ہوئی شکلوں پر زور دیا ہے۔ اس طرح یہ سبھی تخلیق کی کلیت میں اس کی سچائی تلاش کرتے ہیں۔ اس طرح یہ سب تخلیق کی ادبیت اور سماجیت میں ہم آہنگی اور وحدت کے جویا ہیں۔

آج کے ادبی سماجیاتی مفکر تخلیق کی رفاقیت اور وسعت کو قبول کرتے ہوئے سماج سے اس کے رشتہ کا تجزیہ کرتے ہیں۔ لیکن سماج سے تخلیق کے جذباتی وحسیاتی رشتے کی نوعیت کی تلاش کا کام آج بھی ایک مسئلہ بنا ہوا ہے۔ اسی حوالے سے ادب کی سماجیات کو سب سے زیادہ تنقید کا نشانہ بنایا جاتا ہے۔ اسے سہل پسندی کے نام سے بھی موسوم کیا جاتا رہا ہے۔ بہت پہلے آرنالڈ ہاوزرے نے سماج سے فن یا ادب کو وابستہ کرتے وقت نظریۂ مشابہت سے ہوشیار رہنے کی تاکید کی تھی۔ ان کا خیال تھا کہ ''تہذیبی ساخت کی سماجیاتی تشریح کے عمل میں مشابہت کی تلاش سے زیادہ آسان لیکن خطرناک کوئی اور بات نہیں، کسی دور کے فن کے مختلف اسالیب سے اس دور کے سماجی ڈھانچے سے رشتہ قائم کر لینا آسان ہے۔ ایسے رشتے عموماً ہیئتوں کی مدد سے قائم کیے جاتے ہیں۔ اس طرح کی ہمہ گیریت کو تلاش کرنے والے ہمیشہ اچھی خاصی تعداد میں رہے ہیں۔ لیکن اس میں دھوکہ کھانے کا امکان بہت ہے۔[1] ادب اور سماج کے رشتے کی تلاش میں مشابہت کا سہارا لینا ایک مجبوری بھی ہے۔ اس بنا پر آرنالڈ ہاوزرے کی گرفت بھی کی گئی ہے، جے ایل سیمسن نے ٹھیک ہی لکھا ہے کہ ایک علاقے کے تجربے کو دوسرے علاقے سے وابستہ کرتے وقت نظریۂ مشابہت کا سہارا لینا مجبوری بھی ہے، کیوں کہ سماج اور ادب کے درمیان چاہے جتنا گہرا رشتہ ہو، یہ نہیں کہا جا سکتا ہے کہ دونوں میں کوئی فرق نہیں ہوتا۔[2] تنقیدی فکر میں نظریۂ مشابہت کی مدد لینا نہ کوئی بات ہے اور نہ غلط۔ مشرق اور مغرب کے قدیم ادیبوں کے یہاں بھی اس کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ اس لیے اسے سماجیاتی مفکروں کا گناہ سمجھنا غلط ہوگا۔

اثباتیت پسند جب ادب کو سماج کا آئینہ کہتے ہیں تب وہ نظریۂ مشابہت کا ہی سہارا لیتے

ہیں۔ رومانی شعریات میں تخلیق کو چراغ کہا جاتا ہے۔ وہاں تخلیق کسی شئے کا عکس نہیں ہے، وہ راہ نما ہے۔ اس میں شاعر کے نقطۂ نظر کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ مارکسی بھی نظریۂ انعکاس (Reflection theory) کو اپناتے ہیں، لیکن وہ جدلیات کی مدد سے اس عمل کی پیچیدگی کی وضاحت کرتے ہیں۔[3] مشیری نے سماج سے ادب کے گہرے رشتے کے لیے نظریۂ مشابہت پیش کیا تھا جس میں سماج سے ادب کے گہرے رشتے اور دوری دونوں کا اظہار ہوتا ہے۔ مشکل یہ ہے کہ مشیری کے نظریۂ انعکاس کی طرح ہی ان کا نظریۂ مشابہت بھی بہت واضح نہیں ہے۔ مارکسی نقاد حقیقت پسندی کے سیاق میں سماج سے ادب کو جوڑنے کے لیے نظریۂ مشابہت سے کام لیتے ہیں۔ اب تک ایسے جو بھی تصورات سامنے آئے ہیں ان میں سب سے زیادہ اہم نظریۂ مشابہت (Homology) ہے۔ اس کے بارے میں سیمنس نے لکھا ہے کہ نظریۂ مشابہت (Homology) میں بڑی طاقت اور اثر پذیری ہے۔ یہ برابری سے زیادہ ہم آہنگی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔[4] گولڈمین نے ادب کی تشریح اور تجزیے کے عمل میں اس نظریے سے خاطر خواہ استفادہ کیا ہے۔ گولڈمین کی اس تشریح اور تجزیے کو کچھ لوگ داخلی اور تاثراتی کہتے ہیں۔ ان کا ماننا یہ ہے کہ گولڈ مان کے اس تصور نقد کے پیچھے ساختیات کی تحریک ہے۔ انھیں لگتا ہے کہ اس کی کمزور ہاتھوں میں پڑنے سے اس کا جھکاؤ ہیئت پسندی کی طرف بھی ہوسکتا ہے۔ پھر بھی جب تک کوئی بہتر صورت سامنے نہیں آتی اس وقت تک نظریۂ مشابہت (Homology) کو نظرانداز کرنا مناسب نہیں۔

ادب میں سماجیات کی تلاش کی ایک اور سمت بھی ہوسکتی ہے جس کی طرف بہت کم توجہ کی گئی۔ وہ یہ کہ ادبی تخلیق کا پورا عمل تصور کا عملی کاروبار ہے۔ زندگی کا شعور، حقیقت کا ادراک، کرداروں کی تعمیر، جذبات وخیالات کی تلاش اور اسلوب یہ سب کچھ تصور کی مدد سے ہی ممکن ہے۔ تخلیق میں تصورات کی تخلیقی کارگزاریوں کے سلسلے میں ناقدین ہمیشہ ہشیار رہے ہیں اور اس کی طرح طرح سے تشریحات بھی کی جاتی رہی ہیں۔ لیکن ادبی تصورات کے سماجی سیاق کی تلاش اور شناخت ادب کی سماجیات کا موضوع ہے۔ مختلف اصناف میں یا ایک ہی صنف میں تصور کی عمل پذیری ایک جیسی نہیں ہوتی ہے۔ تخلیق کار تصور کی مدد سے پہلے دوسروں کی تجرباتی دنیا میں داخل ہوتا ہے اور بعد میں تخلیق کے وسیلے سے قارئین کو اپنے تجربے کا حصہ بناتا ہے۔ ادبی سماجیات میں ادب کے علمی پہلو کے تجزیے کے لیے تصور کے عمل کو سمجھنا ضروری ہے اس

کے بعد ہی سماجی حقائق اور اس کے اظہار کی طاقت کو بہتر طور پر سمجھا جاسکتا ہے۔ احتجاج اور آزادی کی طاقت کے سیاق اور روشنی میں ادبی تصورات کا تجزیہ ادبی سماجیات کا موضوع ہے۔ بعض مرتبہ تصور ادب میں ایک عارضی نظام کی تصویر سامنے لاکر اصل سماجی نظام کی مخالفت کرتا ہے۔ تصور کا یہ کردار بھی ادبی سماجیات کا موضوع رہا ہے۔

اب ادب میں ہی نہیں سماجیات میں بھی تصور کی اہمیت پر غور وفکر کا عمل جاری ہے۔ سی رائٹ ملس نے سماجیاتی تصور کی اہمیت پر روشنی ڈالی ہے اور رچرڈ ہوگارڈ نے ادبی تصور سے سماجیاتی تصور کے رشتے کا تجزیہ پیش کیا ہے۔ ملس کے مطابق سماجیاتی تصور انسان کی ایک ایسی طاقت ہے جو تبدیلیوں سے لے کر انسانی ذہن کی نہایت انفرادی خوبیوں تک پہنچتی ہے اور دونوں کے باہمی رشتے کو پہچانتی ہے۔ اس کے اس عمل کے پیچھے سماج میں انسان کی سماجی اور تاریخی معنویت کی تلاش کا جذبہ کام کرتا ہے۔ آج کے زمانے میں سماجیاتی تصور کی اہمیت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے ملس نے لکھا ہے کہ سماجیاتی تصور اب ہماری تہذیبی زندگی کی پہچان بنتا جارہا ہے۔ آج وہ دانشوری اور تہذیبی حسیت کی کسوٹی بن گیا ہے۔ اہم ناقدین ادبی تخلیقات میں اس کی تلاش کررہے ہیں۔ اس لیے آج کل تنقید جتنی جمالیاتی ہے اتنی ہی سماجیاتی بھی۔ جن ناولوں میں انسانی حقائق کا شعور ہے ان کے تخلیق کاروں میں یہ تصور سب سے نمایاں ہے۔[5] آج انسانی مزاج اور سماجیاتی تصور ادب کے ذریعہ سماج کو سمجھنے والے ناقد کے لیے بھی ضروری ہے۔ رچرڈ ہوگارڈ نے ادبی تصور سے سماجیاتی تصور کا رشتہ ظاہر کرتے ہوئے بتایا ہے کہ جسے ہم تخلیق کار کا تصور یا داخلی بصیرت کہتے ہیں وہ سماجی شعور کا اظہار ہی تو ہے۔ اگر ادبی تصور سے کوئی اہم سماجی وژن حاصل ہوتا ہے تو اس کی اہمیت کو صرف ادبی بنیادوں پر ہی نہیں سمجھا جاسکتا۔[6] رچرڈ ہوگارڈ مانتے ہیں کہ سماج کے بارے میں ایک اہم تخلیق کار اور سماجیاتی مفکر کی باطنی بصیرت میں بہت دور تک مماثلت ہوتی ہے۔ دونوں سماج سے بامعنی حقائق اور سچائیوں کا انتخاب کرتے ہیں اور ان میں ایک نظام قائم کرتے ہیں۔ اس عمل میں تخلیق کار سماج کی ایک تصویر بناتا ہے اور سماجیاتی مفکر ایک اصول۔ ان دونوں کے وسیلے سے ہم سماج کا علم حاصل کرتے ہیں۔ اس طرح ادبی تصور کی سماجی یا باطنی بصیرت کی تلاش کا مطلب ہے، ادبی تصور سے سماجیاتی تصور کے رشتے کی پہچان۔

ادبی سماجیات کی ترقی کی ایک اور سمت ہے جسے نظر انداز کیا جاتا رہا ہے۔ میری مراد

ادب کے سماجی کردار کے تجزیے سے ہے۔ اس سمت میں آگے بڑھنے سے پہلے ان سوالوں سے نبرد آزما ہونا ضروری ہے، کیا تخلیقات سے لوگوں کی رائے بدلتی ہے؟ یا پہلے سے بنی بنائی رائے اور مضبوط ہوتی ہے؟ کسی تخلیق کار کی فکری دنیا ہماری رائے سے بدلتی ہے یا اہم تخلیقات اپنے مطابق فکر و شعور کو قائم کرتی ہیں؟ تخلیق کا اسلوب منشائے مصنف سے کس حد تک قائم یا متاثر ہوتا ہے۔[7]

تخلیق کار بھلے ہی سماج کا حاکم نہ ہو لیکن وہ اکثر حاکموں کے لیے خطرہ ضرور بن جاتا ہے۔ ہندوستان کی تحریک آزادی کے دوران جن نظموں، کہانیوں، ناولوں اور ناٹکوں پر پابندی لگائی گئی تھی ان پر نظر ڈالتے ہی یہ سچائی سامنے آجائے گی کہ تخلیق کار حاکموں کے لیے مصیبت بن جاتا ہے۔ قلم کار قارئین کی فکر کو وسعت عطا کرتا ہے۔ وہ سماج اور زندگی کے بارے میں نیا نقطۂ نظر دیتا ہے۔ حکومت ایسے تخلیق کار کو اپنے لیے ایک خطرہ تصور کرتی ہے۔ دراصل سماج میں ادب کا یہ ایک کردار ہے اگر سماج میں ادب کا کوئی کردار نہ ہو تو پھر ادب کی ضرورت ہی کیا ہے۔ ادب کی سماجیات کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ ادب کے مختلف سماجی کرداروں کا تجزیہ کرے۔ اسی سے غیر سماجی کہے جانے والے ادب سے سماجی تنقید اور انقلابی ادب کا فرق بھی ظاہر ہوگا۔ ساتھ ہی ادب کے تناظر میں بار بار اٹھنے والی وابستگی اور اثباتیت جیسے سوالوں پر بھی غور کیا جاسکے گا۔ انیسویں صدی کی ابتدا میں ادب کی سماجیاتی فکر کا آغاز سیاست سے ادب کے رشتے پر اظہار خیال کے ساتھ ہوا تھا۔ اس لیے آج ادب کے سماجیاتی مطالعہ میں اس سے بچنے کا کیا جواز ہے؟

2. سماج میں ادیب اور ادب:

ادب کی سماجیات کا دوسرا نقطۂ ماج میں ادب کی مادی حکومت اور ادیب کی اصل حالت کے تجزیے سے متعلق ہے۔ اس روایت میں اثباتیت (Positivism) اور تجربیت (Empiricism) کو اولیت حاصل ہے اور اس کا زیادہ تر ارتقا امریکہ اور فرانس میں ہوا ہے۔ اس کے تحت دو رویے آتے ہیں۔ ایک ادب کو سماجیات کی ایک شاخ بنانے پر زور دیتا ہے اور دوسرا رویہ سماجیاتی بصیرت کی مدد سے سماج میں ادب اور ادیب کی حالت کو سمجھنا چاہتا ہے۔ ادب کی سماجیات میں زیادہ وسعت اس دوسرے رویے سے پیدا ہوئی۔ اس لیے کچھ لوگ اسی

کو ادب کی سماجیات کا مترادف مان لیتے ہیں۔ سب سے زیادہ مخالفت بھی اسی رویے کی ہوئی ہے۔

آج کے سماج میں ادیب اور ادب کی وہی حالت نہیں ہے جو قبائلی سماج اور جاگیردارانہ سماج تھی۔ ہندستانی سماج میں ادب کی بدلتی صورتِ حال پر غور کریں تو یہ حقیقت سامنے آئے گی کہ اپنے سماج میں جو حالت والمیکی، کالیداس، کبیر داس اور بہاری یا بھوشن کی تھی وہی حالت آج کے قلم کار کی نہیں ہے۔ مشکل اس وقت پیدا ہوتی ہے جب کچھ لوگ آج کے مسائل کا حل بھوبھوتی یا کالیداس سے چاہتے ہیں۔ جو لوگ آج کی صورتِ حال سے پوری طرح خود کو ہم آہنگ کر کے جیتے ہیں وہی آج کے ادب اور ادیب کی صورتِ حال کی بات آتے ہی بھوبھوتی اور کبیر داس بننے لگتے ہیں۔ رام سے متعلق تلسی داس نے بھی لکھا اور میتھلی شرن گپت نے بھی۔ میتھلی شرن گپت کو ساکیت سے ہونے والی آمدنی کا حساب لگایا جائے تو یہ ماننا مشکل ہوگا کہ رام چرت مانس کی طرح ساکیت بھی ہے۔ جو لوگ کتابوں کی اشاعت کے لیے در در بھٹکتے ہیں قدم قدم پر انعام وغیرہ کے لیے جگہ جگہ ناک رگڑتے ہیں، ادب میں مقام بنانے کے لیے طرح طرح کے منصوبے بناتے ہیں، وہ بھی جب (شاعر) کوبھن داس کو دہراتے ہوئے کہتے ہیں کہ ''ستن کو کہاں سیکری سو کام'' تو ان کی خود فریبی پر رحم آتا ہے۔ ایسے لوگ حال سے بچنے کے لیے ماضی میں جیتے ہیں۔ ادب اور ادیب کی آج کے سماج میں جو حالت ہے اس کا تجزیہ ادب کی سماجیات کرتی ہے۔ جو صورت حال تھی یا جو ہونی چاہیے وہ سماجیات کا موضوع نہیں۔ سماجیات کے ناقدین ماضی کی یاد اور مستقبل کی فکر سے وابستہ سماجیات چاہتے ہیں۔ اس سے سچائی اور خواہشات کے درمیان دوری اور زیادہ بڑھتی ہے۔

سماج میں فن کار کی بدلتی ہوئی صورت حال کا تجزیہ پہلے فن کی تاریخ کے تحت ہوتا تھا۔ یورپی سماج کے ارتقا کے ساتھ فن کے ارتقا کی تاریخ لکھنے والوں نے یہ کام کیا ہے۔ آرنالڈ ہاؤزر نے ''فن کی سماجی تاریخ'' نام کی ایک اہم کتاب لکھی ہے۔ اس کے چار ابواب میں مختلف زمانوں کے سماجی نظام میں فن کار کے بدلتے حالات کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ سماجیاتی نقطۂ نظر سے فن کاروں اور ادیبوں کی سماجی صورت حال کا تجزیہ بیسویں صدی میں فروغ پایا۔ یہ سرمایہ دارانہ سماج میں فن کاروں اور ادیبوں کے مشکل حالات کو سمجھنے کی کوشش کا نتیجہ ہے۔ ویسے آزاد فن کار یا ادیبوں کا تصور بھی دور جدید کی دین ہے۔ قبائلی سماج میں شاعر یا فن کار سماج کا حصہ ہوتا تھا۔

وہ کہیں بے نام رہتا تھا تو کہیں عوامی ہیرو بھی بنتا تھا۔ جب فن مذہب کے زیر اثر تھا اس وقت بھی وہ زیادہ تر بے نام ہی تھا۔ اجنتا کی تصویروں کے سامنے آج کا بڑا سے بڑا مصور بھی ادب سے سر جھکا دیتا ہے، لیکن اجنتا کے مصوروں کا نام کوئی نہیں جانتا۔ ایلورا کے کیلاش مندر کی فن تعمیر اور فن تصویر کی خوبصورتی حیرت میں ڈالتی ہے، لیکن ان سب کو بنانے والے دستکاروں کے بارے میں کسی کو کچھ بھی معلوم نہیں۔ بیشتر زبانی ادب کے تخلیق کار گمنام رہتے ہیں۔ جاگیردارانہ دور میں بھی عام زندگی گزارنے والے فن کار دربار کے رتنوں سے الگ دکھائی دیتے ہیں۔ سرمایہ داری کے زمانے میں فن کار کی شخصی آزادی ایک سچائی اور ایک مسئلہ کی شکل میں سامنے آئی۔

ادب کی سماجیات میں سماج سے قلم کار کے رشتے اس کی سماجی حالت، رہن سہن، روزگار اور ان سب سے متاثر ہونے والی ذہنیت کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ فرانس کے روبیر اسکارپی نے ایسے مطالعے کی سمت میں اہم کام کیا ہے۔ انھوں نے ادب کے سماجی وجود اور جدید سماج میں قلم کار کی حالت کو سامنے لانے کی کوشش کی ہے۔ اس کی رائے ہے کہ قلم کار، کتاب اور قاری کے رشتے کو جاننے اور سمجھنے سے ہی سماج میں ادب اور ادیب کی اصل حالت کا پتہ چل سکتا ہے۔ اسکارپی نے ادب کو ایک سماجی پیداوار مان کر پورے ادبی کام کا تجزیہ کیا ہے۔ جس میں ادب کی پیدوار، تقسیم اور استعمال کے ذریعہ مختلف مسائل پر گفتگو کی ہے۔ کئی دوسرے سماجیاتی مفکرین نے سرمایہ دارانہ سماج میں قلم کار کی حریت پسندی کا تجزیہ کیا ہے۔ آج کے سماج میں ادیب کو دانشور کہا جاتا ہے۔ اس سے واضح ہے کہ لکھنا صرف شوق نہیں ہے روزگار کا ذریعہ بھی ہے۔ دانشور کہنے کا مطلب ہے قلم کار کو جسمانی مزدوری کرنے والے مزدور سے الگ بتایا جائے۔ لیکن اس تقابل سے بھی جدید سماج میں قلم کار کی حالت سامنے آجاتی ہے۔ کچھ سماجیاتی مفکرین نے حکومت سے قلم کار کے بنتے بگڑتے رشتوں کا بھی تجزیہ کیا ہے۔

بہت پہلے پریم چندر نے کہا تھا کہ ادیب کو روزگار کے لیے چھوٹی موٹی نوکری ضرور کر لینی چاہیے۔ پریم چند کی بات آج بھی سچ ہے۔ آج کے زیادہ تر قلم کار چھوٹی بڑی نوکریوں میں رہتے ہوئے ادب لکھتے ہیں۔ ''جو پیشہ ور قلم کار ہیں ان میں سے کچھ خوشحال زندگی گزارتے ہیں۔ وہ فن کی قیمت پر روزگار حاصل نہیں کرتے۔ باقی پیشہ ور قلم کار اپنی تحریر کا کاروبار کرتے ہیں۔ حکومت سے قلم کار کا رشتہ آج بھی بحث کا موضوع بنا ہوا ہے۔ 1958 کے ایک مضمون میں

ناگارجن نے لکھا تھا ''موجودہ حکومت کے اندر سرکاری وظیفہ سچے ادیب کے لیے ٹھنڈی قبر ہے۔'' تیس برسوں کے بعد جولائی 1987 کے ''ہنس'' کے اداریے میں راجندر یادو نے لکھا ہے کہ حکومت اور ادیب کا رشتہ نہ سیدھا سپاٹ ہے نہ ایک طرفہ۔ حکومت کا نظام حکومت کے ہاتھ میں ہے اور ہم اس کی سہولتوں اور دقتوں دونوں کو بھوگتے ہیں۔ بنیادی سہولیتیں ہمیں حق کی مانند ملیں؟ یہ ہمارا بنیادی حق ہے۔ یہ حکومت کی عطا یا مہربانی نہیں۔ ان دونوں اقوال سے حکومت کے ساتھ ادیب کے رشتے کی جو سمجھ اور صورتِ حال سامنے آتی ہے وہ صورتِ حال آج کے سیاق میں کہیں اس سے زیادہ مشکل اور مختلف ہے۔

سماج میں ادب کی موجودگی اور اس کی صورتِ حال کا ایک اور پہلو ہے۔ ادب سماجی عمل کے اقتصادی، سیاسی اور نظریاتی پہلوؤں سے متاثر ہوتا ہے اور ان کو متاثر بھی کرتا ہے۔ ادب کی سماجیات میں ایسے رشتوں کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ اس مطالعہ کے لیے کچھ لوگ ادب کو ایک سماجی ادارہ مانتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ جیسے دوسرے سماجی ادارے سماجی عمل میں قائم ہوتے ہیں اور اسے متاثر کرتے ہیں یہی صورت ''ادب'' نام کے ادارے کی بھی ہے۔ ہیری لیون نے لکھا ہے کہ دوسرے اداروں کی طرح ہی ادب انسانی تجربے کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہے۔ ان کے مطابق ادبی ادارے کا ایک اپنا نجی روپ ہے۔ جس سے اس کی شناخت قائم ہوتی ہے، لیکن وہ ترقی پذیر بھی ہے۔ ادب کا سماجی ادارہ کی شکل میں تجزیہ کرنے والے اور بھی ہیں۔ ایچ ڈی ڈنکن بھی ادب کو سماجی ادارہ مانتے ہیں۔ ان کی رائے میں قلم کار، ناقد اور قاری کے درمیان ادبی رشتے سے ادب کے ادارہ کی شکل بنتی ہے[8] حال کے برسوں میں ادب سے متعلق ادارے کا جو نظریہ سامنے آیا اس کی ایک اور نئی شکل کا ظہور ہوا۔ اس میں ادب کی پیداوار، تقسیم اور استعمال کے عمل میں فعال اداروں کے آپسی رشتے کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ اس کے مطابق ادب میں فعال مختلف ادارے ہی اس کو ادبیت عطا کرتے ہیں۔ فرانس کے پرے دورڈیے نے ادبی تخلیقات کو بامعنی اور بے معنی بنانے میں مختلف تہذیبی اداروں خاص طور پر تعلیمی اداروں اور ادبی تنقید کے کردار کا تجزیہ کیا ہے۔ ان کا خیال ہے اصولوں اور پیمانوں کی تعمیر، قاری تک پہنچنے سے پہلے کتاب ناشر اور تقسیم کار ہی نہیں تنقید کے دروازے سے بھی گزرتی ہے۔ کبھی کبھی کتاب کی اشاعت کے پہلے بھی تنقید اپنا کام کرتی ہے۔ تنقید مختلف سطحوں پر کتابوں کے انتخاب میں معاون بھی ہوتی ہے اور رکاوٹ بھی کھڑے کرتی ہے۔ اس لیے کچھ سماجیاتی مفکر نقادوں کو

دربان کے نام سے پکارتے ہیں تو کچھ تنقید کو چھننی کہتے ہیں۔ نقاد یہ طے کرتا ہے کہ کن کتابوں کو قاری تک پہنچنا چاہیے۔ اس لیے اسے دربان کہا گیا ہے۔ کچھ سماجیاتی مفکر نقاد کے کردار کو ثالثی کی شکل میں دیکھتے ہیں۔ خود تخلیق کار بھی ناقد کو کبھی ادب کا داروغہ اور کبھی محافظ کہتے ہیں۔ سی جے وان ریس تنقید کو بھی ایک ادارہ مانتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ تخلیق کو قیمتی اور بامعنی بننے کے لیے تنقید کی کسوٹی سے گزرنا ضروری ہے۔ اس طرح تنقید ایک ادارہ کی شکل میں کتاب کو ادب کا درجہ عطا کرتی ہے اور اس کی ادبیت کا تعین کرتی ہے۔

ہندستانی سماج میں ادب کی صورتِ حال پر دھیان دیں تو ظاہر ہوتا کہ ناخواندہ عوام کی عام زندگی سے مٹھی بھر متوسط طبقہ کے درمیان سمٹی ادبی دنیا کا وہی رشتہ ہے جو دنیا سے آخرت کا ہوتا ہے۔ جو لوگ اصولی ادبی دنیا کی خودمختاری سے انکار کرتے ہیں وہ بھی دل سے خودمختار ادبی دنیا میں ہی جیتے ہیں۔ کوئی حیرت کی بات نہیں اگر ایسے لوگ نئی تنقید کی بنیادوں کو قبول کرلیں، لیکن وہ ادب کی اصل صورت حال اور اس کے حقیقی تجزیے کو قبول نہیں کر پاتے۔ ادبی دنیا کے باشندوں کو یہ اچھا نہیں لگتا کہ کوئی ان کے عمل کو پیداوار اور تخلیق کو شئے کہے۔ ادبی سماجیات ادب اور ادیب کے سامنے پھیلی ہوئی خوابوں اور خیالوں کے دنیا کے پردے ہٹا کر اصل صورتِ حال کا تجزیہ کرتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ سرمایہ دارانہ سماج میں ادب اور ادیب کی حالت اچھی نہیں تھی لیکن جو ہے اسے جاننا ضروری ہے۔ لیکن ادب اور ادیب کی اصل صورتِ حال کو گمان اور افواہ کے سہارے نہیں بلکہ احوالِ واقعی کے تجزیے سے ہی سمجھا جاسکتا ہے۔

کبھی حکومت کے تہذیبی رویے سے بھی ادب کی سمت و رفتار کا تعین ہوتا ہے۔ عہدہ، انعام، وظیفہ اور پابندی کے ذریعہ حکومت ادبی معاملات میں مداخلت کرتی ہے۔ مختلف سرکاری اداروں سے ادب متاثر ہوتا ہے۔ آج کل تہذیب کے سرکاری کرن کی بڑی تحریک چل رہی ہے۔ تہذیب، فن اور ادب کو تنقید کے راستے سے ہٹا کر آمادگی کی راہ پر چلانے کی کوشش ہو رہی ہے۔ ان سب کے ساتھ ہی ٹیلیویژن کی مقبولیت کے سبب لکھے ہوئے لفظ غیر ضروری ہوتے جا رہے ہیں۔ پہلی بار ہندستانی سماج میں ادب کو اس صورتِ حال کا سامنا ہے۔ یہ سب سماجیاتی تجزیے کا موضوع ہے۔

3. قاری کے درمیان ادب:

ادب کی سماجیات کے فروغ کا ایک پہلو "قاری سے ادب کے رشتے کا تجزیہ بھی ہے۔"

قاری کے پاس پہنچ کر ہی کوئی فن پارہ بامعنی ہوتا ہے۔ قاری کے بغیر تخلیق جنگل میں مور کے ناچ کی طرح ہے۔ اس لیے فن کار اپنے قاری کی فکر کرتا ہے۔ اگر وہ معاصر قارئین سے مایوس ہوتا ہے تو مستقبل میں قارئین کی تلاش کرتا ہے۔ بڑا سے بڑا فن کار بھی قاری سے غافل نہیں ہوسکتا۔ جہاں تک تنقید میں قاری کی اہمیت کا سوال ہے تو ناقد خود ایک قاری ہوتا ہے۔ اس لیے وہ تنقید کے عمل میں قاری کو نظر انداز نہیں کرسکتا۔ فن پارے سے قاری کے رشتہ پر غور کیے بغیر ادب کا شعور مکمل نہیں ہوتا۔

تنقید میں قاری کا ذکر پہلے بھی ہوتا رہا ہے۔ لیکن گزشتہ دو تین دہائیوں میں قاری ادبی تنقید کا مرکز بن گیا ہے۔ جدید تنقید کی تاریخ میں ادبی تجزیے کا مرکز بدلتا رہا ہے۔ رومانی دور میں تنقید کا مرکز تخلیق کار تھا۔ فن پارہ تخلیق کار کی شخصیت کا اظہار تھا۔ لہٰذا تخلیق کار سے تخلیق کے رشتے کا تجزیہ ہی تنقید کا بنیادی مقصد رہا ہے۔ اثباتیت (Positivism) میں بھی قلم کار سے فن پارہ کے رشتے پر زور دیا جاتا تھا۔ ہیئتی تنقید میں فن پارہ قلم کار اور قاری سے آزاد ہو کر تنقید کا مرکز بن گیا۔ ستر کی دہائی میں اس انداز نقد کی مخالفت ہوئی۔ ساختیات سے متاثر مارکسیوں نے بھی قلم کار کی جگہ قاری کو اولیت دی۔ متن سے قاری کے رشتے کی تشریح تنقید کا بنیادی موضوع بن گیا۔ رولاں بارتھ نے لکھا ہے کہ لکھنے کا مقصد ہے قاری۔ اس لیے تنقید میں قلم کار کی موت کی قیمت پر قاری کی پیدائش ضروری ہے۔[9] بارتھ کا یہ قول انتہا پسندانہ معلوم ہوسکتا ہے لیکن اس نے ناقدین کو نئے انداز سے سوچنے کی ترغیب دی۔ آج کل تنقید، ادبی اصول، جمالیات، تاریخیت اور ادبی سماجیات کا موضوع بن گیا ہے۔

ادب کی سماجیات میں قاری کی اہمیت کو قبول کرنے کا مطلب ہے ادب کی پیداوار سے آگے بڑھ کر اس کے استعمال پر توجہ مرکوز کرنا۔ پیداوار کی صورتِ حال کے بجائے استعمال کی صورتِ حال کا تجزیہ کرنا۔ اس کے تحت قاری کے ذریعہ تخلیق کے انتخاب کی وجہ، اس کی ذہنیت، فن پارے کا شعور، فن پارے کی معنویت اور اس کی تخلیق ثانی، قاری پر اس کا اثر اور اس کے ردِ عمل کا تجزیہ ہوتا ہے۔ اس طرح ایک طرف قاری کی بدلتی ذہنیت اور دوسری طرف کسی قلم کار یا تخلیق کی گھٹتی بڑھتی مقبولیت سامنے آتی ہے۔ یہی نہیں مطالعہ کا شوق پیدا کرنے میں تخلیق کے کردار اور ادب کی سمت و رفتار کے تعین میں قاری کے کردار کا بھی اظہار ہوتا ہے۔

آج کے زمانے میں قلم کار اور قاری کا رشتہ پہلے کے مقابلے میں بہت بدل گیا ہے۔

پہلے شاعر براہِ راست سماج کو مخاطب کرتا تھا۔ جب ادب زبانی تھا تو مخاطب سے رابطہ آسان تھا۔ جب ادب تحریری ہوا تو قاری وجود میں آیا۔ جاگیردارانہ سماج میں بھی شاعر کا اپنے مخاطب اور قاری سے براہِ راست رشتہ تھا۔ وہ ان کے لیے لکھتا تھا جن کو جانتا تھا۔ پہلے کا قلم کار اپنے اصل قارئین کے لیے لکھتا تھا، لیکن جاگیردارنہ زمانے میں قلم کار ممکنہ قارئین کے لیے لکھتا ہے۔ آج کا قلم کار قاری کو ٹھیک سے نہیں جانتا کیوں کہ قلم کار اور قاری کے درمیان بازار موجود ہے۔ بازار میں فن پارہ ایک سامان اور شے کی طرح ہوتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ فن پارہ پر فن کار کی شخصیت کی چھاپ ہوتی ہے جو کہ بازار کی دوسری اشیاء پر نہیں ہوتی، لیکن یہ چھاپ بھی اشارے سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی۔ بازار میں آتے ہی فن پارہ اپنے فن کار سے آزاد ہو جاتا ہے اور قاری سے اس کا حقیقی رشتہ قائم ہو جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج کل فن پارہ سے قاری کے رشتہ کو خاص اہمیت دی جا رہی ہے۔ فن پارے سے قاری کے رشتے کا ایک اور پہلو بھی ہے، تخلیق تخلیق کار کی فکر کی اپج ہی نہیں ہوتی وہ فکر پیدا بھی کرتی ہے۔ یعنی تخلیق اپنے قاری پیدا کرتی ہے۔ جس وقت رومانوی شاعری لکھی جا رہی تھی اس وقت اس کے مداح کم تھے، لیکن آج اس کے انکاری مشکل سے ملیں گے۔ رومانی شاعری نے قارئین کی فکر کو تبدیل کیا ہے اور اپنے لیے جگہ بنانے میں کامیاب ہوئی ہے۔ ادب کی سماجیات میں فن پارے سے قاری کے اس رشتے پر بھی دھیان دیا جاتا ہے۔

ادب پڑھنے کے مختلف اسباب ہوتے ہیں اور ان اسباب کے مطابق قاری بھی مختلف قسم کے ہوتے ہیں۔ تعلیمی اداروں کے نصاب کے ذریعہ ادب سب سے زیادہ پڑھا اور پڑھایا جاتا ہے۔ وہاں قاری کی تعداد بہت زیادہ ہوتی ہے، لیکن یہ مجبوری میں ادب کا پڑھنا ہے۔ یہاں انتخاب کی آزادی نہیں ہوتی۔ طالب علم اور استاد جس فن کار اور تخلیق کو پڑھنا نہیں چاہتے اسے بھی پڑھنا پڑتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ تخلیق سے زیادہ تنقید پڑھی جاتی ہے۔ نصاب میں پوری تخلیق نہیں ہوتی ہے اس کا کوئی حصہ ہوتا ہے۔ اس لیے طالب علم پوری تخلیق نہیں پڑھتا، اس کا ایک حصہ پڑھتا ہے۔ اس عمل میں ادب کے حصے بخرے ہو جاتے ہیں۔ آزادی کے ساتھ ادب پڑھنے کے مختلف وجوہ ہوتے ہیں۔ کچھ لوگ سماج میں محترم بننے کے لیے ادب پڑھتے ہیں تو کچھ تفریح کے لیے۔ بہت تھوڑے سے لوگ اپنے جذبات اور خیالات میں وسعت اور بالیدگی پیدا کرنے کے لیے ادب کا مطالعہ فرماتے ہیں۔ ناقد ادب کے باشعور قاری

مانے جاتے ہیں۔ اگر ٹھیک سے تحقیق کی جائے تو پتہ چلے گا کہ وہ بھی ہمیشہ جمالیاتی شعور کے لیے ہی ادب نہیں پڑھتے، ادب پڑھنے کے ان اسباب اور قارئین کے مختلف اقسام پر غور کرنا بھی ادبی سماجیات کا حصہ ہے۔

قاری اور ادب کے رشتے پر دو نقطۂ نظر سے زیادہ اظہار خیال کیا گیا ہے۔ ایک میں ادب کے فروغ میں قاری کے کردار کا تجزیہ ہے تو دوسرے میں تخلیق کی قاریانہ اخذیت اور قاری پر تخلیق کے اثر انداز ہونے اور ساتھ ہی قاری کے ردِعمل کا تجزیہ۔ پہلی روایت انگلینڈ میں فروغ پائی اور دوسری جرمنی میں۔ پہلی روایت کا ارتقا تاریخ نگاری کے ذریعہ ہوا ہے اور دوسری کا تنقید کی دنیا میں۔ اس لیے پہلی روایت میں تاریخی شعور زیادہ ہے اور دوسری میں تشریحی انداز۔

انگلینڈ کے ادب میں ادب کو وسیع تر تہذیبی عمل کے حصے کی شکل میں دیکھنے کی روایت بہت پرانی ہے۔ اس کے تحت ایف آر لیوس کے لفظوں میں ادب میں اصل دلچسپی کا مطلب انسان، سماج اور تہذیب میں دل چسپی ہے۔ اس روایت کا ایک پہلو ادب کے سماجی سیاق کی پہچان ہے۔ جس میں ادب کے فروغ، اس کی ہیئت میں تبدیلی اور نئی اصناف کے آغاز میں قاری کے کردار کا تجزیہ ہوا ہے۔ لیکن اسٹیفن کی کتاب ''اٹھارہویں صدی میں انگریزی ادب اور سماج'' کے ذریعہ جو رویہ سامنے آیا تھا اس کا فروغ کیوڈی لیوس کی کتاب ''ناول اور قاری'' (1932) میں ہوا۔ کیوڈی لیوس کا مقصد تھا مقبول عام ناولوں سے قارئین کے رشتے کا تجزیہ۔ انھوں نے حقائق اور خبروں کی مدد سے جاسوسی ناولوں کی عام مقبولیت اور ان کے قارئین کی ذہنیت کا مطالعہ کیا ہے۔ انھیں ایسے ناولوں کی مقبولیت میں ادبی ذوق کی زوال پذیری دکھائی دیتی ہے۔ ''یوسیز آف لیٹریسی'' (1957) میں لیوس کے اس نظریہ کی تنقید کرتے ہوئے عوامی نظریہ سے ادب اور ادبی دل چسپی کے فروغ میں قاری کے کردار پر غور کیا ہے۔ وہ مزدور طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس لیے عوام کی ذہنیت اور اس کی بنیادی فکر کو انھوں نے بہت قریب سے دیکھا اور سمجھا ہے۔ مزدور طبقے میں ان کی دل چسپی کا سبب بھی یہی ہے۔ انھوں نے مقبول عام ادب میں موجود عام زندگی اور اس کی بنیادی فکر کا ہمدردانہ انداز میں تجزیہ کیا ہے۔ ان کی کتاب میں شمالی انگلینڈ کے مزدور طبقہ میں مقبول عام ادب، ان کے تصورات اور ان کے عادات واطوار اور اخلاقی شعور کی اچھی بحث ملتی ہے۔ ادب کے فروغ میں قاری کے کردار کے ایک نئے پہلو کا تجزیہ ایوان واٹس نے اپنی کتاب ''ناول کی پیدائش'' (1957) میں پیش کیا ہے۔ ایوان واٹس نے

اٹھارہویں صدی کے انگلینڈ میں قاری کی بدلتی ذہنیت کے ساتھ ناول اور حقیقت پسندی کے رشتے کا تجزیہ کیا ہے۔ انھوں نے لکھا ہے کہ قلم کاروں کے سہارے کی پرانی روایت کا خاتمہ، کتاب بازار کے فروغ، قاری کی شکل میں متوسط طبقہ کے پھیلاؤ اور اس کے ساتھ ناول نگاروں کے گہرے رشتے کی وجہ سے ہی ناول کا ارتقا ہوا ہے۔ ایوان واٹس کے مطالعے سے یہ بات ثابت ہے کہ ناول متوسط طبقہ کا رزمیہ ہے۔ مطالعے کی اس روایت کو ریمنڈ ولیمز نے زیادہ وسعت اور گہرائی کے ساتھ آگے بڑھایا ہے۔ انھوں نے ''لانگ ریوولیوشن'' نام کی کتاب میں قاری کے فروغ کے ساتھ مختلف نثری اصناف کے ارتقا کے رشتے کا تجزیہ بھی کیا ہے۔

ہمارے یہاں انیسویں صدی میں پریس، ناشر اور وسائل کی ترقی کے ساتھ نثری اصناف کے ارتقا کو سمجھنے کے لیے اس وقت کے قارئین اور ان کی ذہنیت کو سمجھنا ضروری ہے۔ لیکن ایسے مطالعے میں سب سے بڑی رکاوٹ ادب سے متعلق وہ مخصوص نظریہ ہے جو مقبول عام ادب اور اس کے قارئین کو اہمیت نہیں دیتا۔ اس نظریہ کے حامی یہ سمجھ نہیں پاتے کہ مقبول عام ادب ہی قاری کی تعداد میں اضافہ کرتا ہے اور اس کے ذہن کی تعمیر میں حصہ لیتا ہے۔ اہم ترین اور سنجیدہ ادب کی تخلیق میں بھی ان عام قارئین کا ایک کردار ہوتا ہے۔

پہلے اشارہ کیا جاچکا ہے کہ ادب میں قاری کے رشتے کے مطالعے کی ایک اور روایت ہے جس کا ارتقا جرمنی میں ہوا۔ جرمنی میں اس کی مقبولیت ادبی تاریخ، جمالیات، تنقید اور ادبی سماجیات کی دنیا میں دکھائی دیتی ہے۔ اس میں مختلف نظریات اور رویوں کے درمیان ٹکراؤ کی کیفیت ہے۔ یہاں ہم صرف ادب کی سماجیات کے تعلق سے اس کے ارتقا کا ذکر کریں گے۔ اس سمت میں پہلی اور اہم کوشش لیون ایل شونگنگ کی کتاب ''ادبی ذوق کی سماجیات'' (1931) میں سامنے آئی تھی۔ شوکنگ نے تاریخ میں قاری کی ادبی دلچسپی کو ظاہر کرتے ہوئے 1913 میں لکھا تھا ''ادب کی تاریخ کے سامنے اہم سوال یہ ہونا چاہیے کہ کسی وقت میں ایک قوم یا طبقے کے درمیان کون سا ادب مقبول تھا اور مقبولیت کے اسباب کیا تھے؟''[10] شونگنگ نے اس سوال کا جواب ''ادبی ذوق کی سماجیات'' میں دیا ہے۔ انھوں نے ادب کی تبدیلی اور ارتقا کی شناخت کے لیے تین باتوں پر دھیان دینا ضروری سمجھا ہے۔ (1) وقت کا شعور۔ (2) قارئین میں تبدیلی۔[11] (3) قارئین کی وسعت سے ادبی ہیئتوں میں تبدیلی۔ شونگنگ نے ادبی تاریخ نگاری کے سیاق میں قارئین اور ان کی دلچسپی کے سلسلے میں اظہار خیال کیا تھا، لیکن اس سے قاریانہ

ذوق کی سماجیات کا راستہ ہموار ہوا ہے۔ انھوں نے قاریانہ ذوق کو قابو میں رکھنے والے اداروں اور قوتوں کی شناخت اور ان کے کردار کو سامنے لایا ہے۔ ساتھ ہی انھوں نے ان اسباب پر بھی توجہ مرکوز کی ہے جن سے قارئین کی دل چسپی میں تبدیلی آتی ہے۔ انھوں نے اس مسئلے کو بھی سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے کہ آخر کسی مخصوص زمانے میں لوگ ایک خاص قسم کا ادب کیوں پڑھتے ہیں؟ اور ادبی ذوق اس دور کا کیوں کر نمائندہ بن جاتا ہے۔ شوئنگ نے لکھا ہے کہ ہر سماج میں ایک ایسا طبقہ ہوتا ہے جو خاص طور سے تہذیب کا علامیہ مانا جاتا ہے وہی ادبی ذوق کا نگراں ہوتا ہے۔[12] اس طبقہ کے اثر انداز ہونے کی بنیاد ہے''سماجی ڈھانچے میں اس کی حالت۔'' شوئنگ نے ادبی پیمانوں، معیاروں اور قاریانہ ذوق جیسے سوالوں کو سماجی ڈھانچے سے جوڑ کر ادبی سماجیات کے ارتقا کو ایک نئی سمت عطا کی ہے۔ جرمنی میں قاریانہ اخذیت کی سماجیات کو لیولوینتھال نے ایک منظم صورت عطا کی۔ انھوں نے 1934 میں ایک مضمون لکھا تھا ''جرمنی میں دوستووسکی کی تخلیقات کی قبولیت'' (1920-1880) اس مضمون میں انھوں نے جرمنی زبان میں دوستووسکی پر لکھی گئی تنقید کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ واضح کیا ہے کہ جرمنی کے متوسط طبقے نے اپنی جذباتی اور نظریاتی ضرورتوں کے مطابق دوستووسکی کو پڑھا اور اس کی تشریح کی۔ لیولوینتھال کے مطابق طاقت ور اعلیٰ طبقہ اور تیزی سے ابھرتے سروہارا طبقے کے درمیان بے چین متوسط طبقے کی دوستووسکی کی تخلیقات سے نظریاتی اور جذباتی تسکین حاصل ہوئی۔ ان کو دوستووسکی کے اسرار اور غیر عقلی رویے پسند آئے۔ لیولوینتھال نے لکھا ہے کہ ادب کی قبولیت اور استعمال کا مطالعہ صرف ادبی عمل کے ایک اہم پہلو کا مطالعہ نہیں بلکہ وہ سماج کا بھی مطالعہ ہے۔ ان کے مطابق قبولیت کا عمل سماج سے متاثر ہوتا ہے اور قارئین کو متاثر بھی کرتا ہے۔

جرمنی میں ادب کی سماجیات ساٹھ کی دہائی میں ایک بار پھر اثر انداز ہوئی۔ اس وقت دو نظریات برسر پیکار تھے۔ ایک طرف اشتراکیت اور دوسری طرف تجربی اثباتیت۔ جارج لوکاچ کی شخصیت ایک راہ نما کی تھی جو اس فرینک فرٹ اسکول کی تنقیدی سماجیات کو فروغ دے رہے تھے۔ دوسری طرف کارل پاپر اور کولون جیسے سماجیاتی مفکر۔ ان مباحث سے ادبی سماجیات کے فروغ میں مدد ملی۔ ساٹھ کی دہائی کے اختتام میں جرمنی کے سیاسی صورت حال نے بھی ادب کی سماجیات کے فروغ میں حصہ لیا۔ 1968 میں پورے یورپ میں جو طلبہ تحریک شروع ہوئی اس کا ایک مرکز جرمن بھی تھا۔ جرمن کی طلبہ تحریک کی مانگ یہی تھی کہ یونیورسٹیوں میں ادب پڑھنے اور

پڑھانے کو جذباتی اور ہیئتی ڈھانچے سے نکال کر سماجی حقیقت سے وابستہ کیا جائے۔ اس کا اثر ہونا فطری تھا۔ اسی اثر کی وجہ سے ادب کے مطالعے کو سماجی عمل سے وابستہ کرنے کے نتیجے میں ادب کی قاریانہ قبولیت واخذیت کا اصول سامنے آیا۔ کنس ٹانس یونیورسٹی میں ہنس رابرٹ جاؤس کی قیادت میں قاریانہ اخذیت وقبولیت کا اصول فروغ پایا اور اس کا ارتقا تین شکلوں میں ہوا:

(1) اخذیت کی جمالیات (Reception of Aesthetic)

(2) قاری اساس تنقید (Reader based criticism)

(3) نظام ابلاغ (Communication System)

جاؤس نے لکھا ہے کہ اشتراکیت ادب کی پیداوار پر زور دیتی ہے اور ہیئت پسندی، انفرادیت اور ذاتی پسند پر۔ دونوں ہی رویے ناقص ہیں۔ ادب کو پیداوار اور اخذیت کی صورت میں دیکھنا مناسب ہوگا۔ جاؤس نے مارکسزم اور ہیئت پرستی دونوں کی انتہا پسندی سے بچتے ہوئے متن اور قاری کے رشتے کو سمجھنے کے لیے ایک متوازن نظریہ پیش کیا ہے۔ اس طبقہ کے دوسرے اہم مفکر الفینگ اسر ہیں جنھوں نے متن اور قاریانہ ردعمل کی بنیاد پر تنقید کو فروغ دیا ہے۔ جاؤس اور اسر کی بنیادی فکر یہ ہے کہ متن کا معنی مطالعۂ متن پر منحصر ہے۔ قاری قراءت کے عمل میں ہی تخلیق کو معنی عطا کرتا ہے اس لیے قاری کو ہی ادب کے شعور کی بنیاد بنانا چاہیے۔ اس کے جدید تر اصول ''نظامِ ابلاغ'' (Communication System) سے تخلیق کو پیغام تسلیم کرتے ہوئے اس کا مطالعہ کیا جاتا رہا ہے۔ کنسٹانٹین اسکول کی فکر ہیئت پسندی کی طرف مائل ہے اور اس کی مخالفت جنوبی جرمنی کے مفکروں نے کی ہے۔ جنوبی جرمنی میں متن اور قاری کے رشتے اور تخلیق کی قبولیت یا اخذیت کے مسئلے پر اشتراکی نقطۂ نظر سے غور کیا جا رہا ہے۔

ادبی سماجیات کی اخذیت کی یہی بنیادیں ہیں، کچھ اور بھی بنیادیں ہوسکتی ہیں۔ ایک بنیاد ادبی اصناف کے ارتقا کے سماجیاتی مطالعہ کی ہے۔ دوسری بنیاد ادبی تحریک کے سماجیاتی مطالعے کی ہوسکتی ہے۔ کچھ مفکرین نے حقیقت پسندی اور جدیدیت جیسے رجحانات کے سماجیاتی مطالعے کا بھی مشورہ دیا ہے۔ ان سب کے ساتھ ہی شاعری کے پیمانوں اور تنقید کے معیاروں کے تعین کا سماجیاتی مطالعہ بھی ممکن ہے۔

حوالہ جات

1. The Social History of Art - Arnold Hauser, 1951, P. 21
2. Literary Sociology And Practical Criticimx - J.L. Sammons, 1977, P. 17
3. Praxis No 5, 1981, P. 43
4. Literary Sociology and Practical Criticism - J.L. Sammons, 1977, P. 36
5. The Sociological Imagination - C.W. Mills 1967, P. 14-15
6. Speaking to Each other - Richard Hoggart, 1973, P. 24-25
7. Literature And Society - C.I. Glickbserg, 1973, P. 243
8. Sociology of Art and Literature-(ed) M.C.Albreeht & others. 1983, P. 4
9. Image-Music Text-Roland Barthes, 1977, P. 148
10. Reception Theory- R.C.Holub 1984, Page 50
11. The Common Pursuit F.R. leavis, 1969, P. 199
12. Reception Theory R.C. Holub. 1984, P.51

○

(نقد حرف: پروفیسر ممتاز حسین، ناشر: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی)

ادبی سماجیات کی مخالفت

ادبی سماجیات جیسا کہ کچھ لوگ سمجھتے ہیں کسی سازش کی پیداوار نہیں ہے۔ یہ دور جدید میں ادب کی حقیقی صورت حال کو معروضی ڈھنگ سے اور فکری سطح پر سمجھنے کی ایک اہم کوشش ہے جو کسی بھی ادبی مفکر کے لیے چیلنج کی حیثیت رکھتی ہے۔ ادبی سماجیات علم کے مختلف شعبوں سے رابطہ قائم کرتے اور اپنے مخالف نظریات سے مقابلہ کرتے ہوئے آگے بڑھی ہے۔ اس نے تخلیق عمل، تخلیق اور اس کے فکروشعور کے سلسلے میں رائج مختلف روحانی، انفرادی، ہیئتی اصولوں اور معیاروں کو للکارا ہے۔ اس لیے اس کی مخالفت بھی اتنی ہی شدت سے ہوئی۔ یہ ادب کو شعوری ڈھنگ سے دیکھنے اور پرکھنے کی روایت کو فروغ دینا چاہتی ہے، یہی وجہ ہے کہ روایتی، ہیئتی اور انفرادای نظریات کے طرفداروں کی طرف سے اس کی مخالفت پہلے کی طرح آج بھی جاری ہے۔ یہ ٹھیک ہے کہ تجربی سماجیات ادب کی ہیئت، معنی اور اس کے عملی کردار کا دائرہ محدود کرتی ہے، لیکن سماجیات کے کسی ایک پہلو کو سماجیاتی فکر کی آخری منزل مان لینا غلط ہوگا۔

روایتی شعریات اور جمالیات کے مطابق شاعر ایک فن کار ہوتا ہے اور ''تخلیق'' دیوی کی عنایت کا نتیجہ ہوتی ہے۔ یہ تصور یونانی دانشور پلیٹو کے یہاں بھی موجود ہے اور ہندوستانی شعریات میں بھی۔ رومانوی دور میں شاعر کو دیدہ ور اور باغی مانا گیا اور شاعری کو اس کی شخصیت کا اظہار سمجھا گیا۔ فکری میں جمالیاتی تجربہ زندگی کے دوسرے تجربوں سے کلی طور پر آزاد اور مختلف ہوتا ہے۔ ہندوستانی شعریات میں ادبی ذوق سماوی چیز تو ہے ہی، وہ خدا کی طرف لو لگانے کا بھی اشاریہ ہے۔ سماجیاتی فکر ان داخلی اور انفرادی اصولوں کو رد کرتی ہے وہ ادب کو باشعور انسان کا تخلیق عمل مانتی ہے اور دوسرے سماجی کاموں کے سیاق میں اس کی اہمیت واضح کرتی ہے۔ روایت پسند لوگ ادب کی ایسی تشریح اور تجزیے کو پسند نہیں کرتے۔

دور جدید میں نفسیاتی تنقید نے بھی ادب سے متعلق داخلی اور روحانی بنیادوں کو رد کیا ہے، لیکن اس نے فن کو فن کار کی شخصیت سے جوڑ کر ذاتی مسئلہ بنا دیا ہے۔ اس کے مطابق شاعری دن میں دیکھنے والا خواب یا مایوسیوں کا اظہار ہے۔ اس طرح شاعری عقل مخالف اور انفرادی شے بن جاتی ہے۔ نفسیاتی تنقید میں تخلیق کار کی شخصیت کی تلاش ہوتی ہے جس سے تنقید سوانحی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ ادبی سماجیات فرد اور سماج کے رشتوں کے سیاق میں ادب کی سماجیت کو تلاش کرنے کی ایک کوشش ہے۔ نفسیاتی نقاد اس انداز فکر کی مخالفت کرتے ہیں۔

ادب کی تخلیق اور تنقید کو نفسیات کے انفرادی دائرے سے نکال کر معروضی بنانے کا دعویٰ لسانیاتی مفکروں نے کیا۔ ساختیاتی اور اسلوبیاتی نظریے کے مطابق ادبی تخلیق ایک مخصوص لسانی ساخت ہے اور لسانی ساخت کا تجزیہ ہی اس کا مقصد ہے۔ لسانی سائنس کے دائرے میں رہنے والی تنقید ادب کے سماجیاتی تجزیے کو خارجی تنقید مانتی ہے اور اس کی مخالفت کرتی ہے۔ ادب کی سماجیاتی فکر تخلیق کی ہر سطح پر پوشیدہ سماجیت کی تشریح کرتی ہے۔ وہ تخلیق کی داخلی سماجیت کو وسیع تر سماجی سیاق سے وابستہ کر کے دیکھتی ہے۔

ادبی سماجیات کی مخالفت میں ہیئت پسند ناقدین پیش پیش رہے ہیں۔ ہیئت پسند ادبی دنیا کو خود مختار مانتے ہیں۔ وہ ادبی تخلیق کی شناخت، اس کی محاسن اور خود مختاری کو اہمیت دیتے ہیں۔ ان کی نظر میں تخلیق اور سماج کے رشتے کی بات غیر ضروری اور بے معنی ہے۔ ان کے نزدیک تخلیق کی سچائی کا تعلق داخلی ہیئت سے ہے۔ باہر کی دنیا سے اس کا کوئی رابطہ نہیں ہوتا۔ وہ سمجھتے ہیں کہ ادب کو سماج سے وابستہ کر کے دیکھنا دراصل تخلیق کی داخلی دنیا میں غیر ضروری مداخلت کرنا ہے۔ ہیئت پسندوں کے مطابق ادبی سماجیات غیر ادبی نظریہ یا خارجی تنقید ہے۔

اس صدی کی دوسری دہائی سے ہیئت پسندی وار سماجیاتی نقطۂ نظر میں مسلسل ٹکراؤ ہوتا رہا ہے۔ خصوصاً انگلینڈ اور امریکہ میں اس کی مثالیں زیادہ ملتی ہیں۔ اس مخالفت کی منظم شکل آف آر لیوس کے دو مضامین میں نظر آتی ہے۔ اف آر لیوس نے ادب اور سماج سے متعلق ٹی ایس ایلیٹ کے بیشتر اصولوں کو رائج کرنے کی کوشش کی ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ ادب کی ادبیت متعین کرنے کے لیے داخلی تنقید کو اہم سمجھتے ہیں لیکن اس کی بڑائی ثابت کرنے کے لیے مذہبی فلسفیانہ معیار کی ضرورت محسوس کرتے تھے۔ وہ سماجیاتی تنقید کو ادبی تنقید نہیں مانتے ان کے مطابق وہی تنقید عملی ہے جو ادب، کو سمجھنے میں معاون ہو۔ سماجیاتی تنقید شعور تو عطا کرتی ہے لیکن ضروری نہیں

کہ وہ شعور مسرت بخش بھی ہو۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ ٹی ایس ایلیٹ سماجیاتی تنقید کی مخالفت کرتے ہیں۔ اف آر لیوس نے ایلیٹ کے اس نظریے کو آگے بڑھاتے ہوئے سماجیاتی تنقید کی مخالفت کی ہے۔ اگر چہ وہ مانتے ہیں کہ ادب میں دل چسپی کا مطلب انسان، سماج اور تہذیب میں دل چسپی ہے، لیکن انسان، سماج اور تہذیب کے بارے میں ان کا نظریہ انتخابی ہے۔ لیوس ان مخصوص افراد کے نمائندہ ہیں جو خود کو تہذیب کا بانی اور ادبی و تنقیدی معیاروں کا محافظ سمجھتے ہیں۔

لیوس ادب کی تعمیر میں اقتصادی اور مادی پس منظر کے اثرات کی بات قبول نہیں کرتے اور خصوصی و انفرادی عناصر کو ہی سب کچھ سمجھتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ سماج مخصوص آدمیوں میں زندہ رہتا ہے اور ادب ایسے آدمیوں کے مزاج میں۔ ان کا خیال ہے کہ فرد کا تخلیقی ذہن ہی تخلیق کا بنیادی ماخذ ہے اور ذہنِ انسانی کی تخلیقیت زبان کی تخلیقیت میں لفظوں کے نئے اور خوبصورت استعمال سے ظاہر ہوتی ہے۔[1] اس طرح ادب مٹھی بھر باصلاحیت انسانوں کی لسانی تخلیق کا نتیجہ بن جاتا ہے۔ اس انداز فکر کا آدمی اگر ادبی سماجیات کی مخالفت کرے تو ہمیں حیران نہیں ہونا چاہیے۔

لیوں نے لکھا ہے کہ اگر ادب میں سچی، گہری، عقلی اور تنقیدی دل چسپی نہ ہوگی تو ادب کی سماجیات کا فروغ نہیں ہوسکتا۔ لیوس کی یہ بات درست ہے، لیکن سوال یہ ہے کہ ادب میں ایسی دل چسپی سے ان کی مراد کیا ہے؟ ادب میں دل چسپی سے شاید ان کا مطلب ہے ادب کی داخلی خوبیوں میں دل چسپی۔ اسی لیے انھوں نے لکھا ہے کہ سماجیاتی مفکر کو کیا کسی کو بھی ادب اسی وقت کچھ دے سکتے ہے جب اسے ادب کی طرح پڑھا جائے اور ادب کو ادب کی طرح دیکھنے اور پڑھنے کا مطلب ہے تخلیق میں زبان کی باریکیوں اور ان سے خیال اور تجربے کے رشتے کا شعور۔[2] اس طرح ادب میں دل چسپی ادبیت میں دل چسپی اور ادبیت زبان کی باریکیوں اور ساخت کی پیچیدگیوں سے ہوتی ہے۔ بحیثیت مجموعی یہ نظریہ ادب کی تاریخیت اور سماجیت کی قیمت پر ادبیت کو نمایاں کرتا ہے۔ اس لیے اس کا ادبی سماجیات سے برگشتہ ہونا فطری ہے۔

ادبی سماجیات نے ادب سے متعلق مختلف قسم کے پرانے اصولوں کو رد کرتے ہوئے ادبی تجزیے کی نئی روایت اور نئی زبان دونوں کو فروغ دیا ہے۔ جو لوگ ابھی کلاسیکی، رومانٹک اور ہیئت پسند انداز فکر سے الگ نہیں ہوئے ہیں وہ سماجیاتی فکر اور اس کی زبان سے گھبراتے اور بھاگتے ہیں۔ مثلاً ادبی سماجیات میں فن کو سماجی پیداوار، فن کار کو پیدا کرنے والا، تخلیق کو شئے اور

تخلیق میں پوشیدہ شعور کو صارفی وغیرہ کہا جاتا ہے۔ اس زبان کو پڑھ کر کچھ لوگ چونکتے ہیں یہ صورت حال ادبی دنیا کے مخصوص باشندوں کی ہے سب کی نہیں۔ دور جدید کے اہم تخلیق کار اس زبان سے پریشان نہیں ہوتے۔ اسی صدی کے بڑے شاعر پابلو نیرودا نے لکھا ہے کہ ''شاعر کوئی چھوٹا خدا نہیں ہوتا۔ وہ پر متھیو نہیں ہے وہ کسی مخصوص ذات کی اولاد نہیں ہوتا وہ دو جنسی نہیں ہوتا ہے۔ وہ ایک کاریگر ہوتا ہے جس کا ایک کام ہے، لیکن وہ کام دوسرے کاموں سے زیادہ اہم نہیں ہوتا سوائے اس وقت جب وہ سماجی ردعمل کی طاقتوں کا سامنا کرنے کے چیلنج کو قبول کرتا ہے۔''

تخلیق کو سماجی پیداوار کہنا دراصل ادب کو داخلیت کے پردے اور انفرادیت سے آزاد کر کے سماجی عمل سے قریب کرنا ہے۔ یہ صرف لفظوں کا فرق نہیں ہے بلکہ تصورات کا فرق ہے۔ تصورات کے فرق کے پس پشت ادب ہی نہیں سماجی شعور کا بھی فرق ہے۔ فن کو ایک خاص قسم کا سماجی پیداوار سمجھنے کا مطلب ہے، دوسرے سماجی کاموں سے انسانی کوشش سے اس کی وحدت اور امتیاز کی طرف اشارا کرنا۔ انقلابی شاعر مائیکو وسکی نے شاعری کے پیداواری عمل کا تفصیلی ذکر کرنے کا بعد لکھا ہے ''شاعری ایک پیداوار ہے، نہایت مشکل اور پیچیدہ پیداوار، شاعری لکھنے کا کام جاری رہنا چاہیے تاکہ اسلوب میں تکمیلیت آئے اور شاعری کا مطالبہ پورا ہوتا رہے۔ شاعر کے لیے ضروری ہے کہ وہ شاعری کے پیداواری عمل کو تکنیکی عمل نہ سمجھے پھر بھی اسے یہ دھیان میں رکھنا ہوگا کہ پیداواری رجحان کی وجہ سے ہی شاعری بنتی ہے۔'' یہ ضروری نہیں کہ مائیکو وسکی کے اس خیال سے مکمل اتفاق کیا جائے لیکن اس سے یہ تو ظاہر ہے کہ فن کو سماجی پیداوار کہنا اس کی بے حرمتی کرنا نہیں ہے۔

صرف ادب کے سماجیاتی مفکر ہی ادبی تخلیق کو سماجی پیداوار نہیں کہتے۔ مادی تنقید میں تخلیق کو سماجی پیداوار کی شکل میں دیکھنے کی روایت پرانی ہے۔ 1934 میں والٹر و بنجامن نے ایک خطبہ دیا تھا جس کا موضوع تھا ''قلم کار پیدا کرنے والی کی شکل میں'' اس خطبہ میں بنجامن نے کہا تھا کہ کسی تخلیق کا اپنے وقت کے پیداواری رشتوں اور سماجی رشتوں کے تئیں نقطۂ نظر جاننے سے پہلے یہ سمجھنا ضروری ہے کہ اس کا اپنے وقت کی ادبی پیداوار کے رشتوں کے تئیں کیا موقف ہے۔ یہ سوال ادبی تکنیک کی فکر سے جڑا ہوا ہے[3] اس فکر کو پیرے ماشیرے نے ''ادبی پیداوار کا اصول'' نام کی تصنیف میں پیش کیا ہے۔ اس گفتگو سے واضح ہے کہ فن اور ادب کے

سیاق میں پیداوار کی بات سنتے ہی بے چین ہونے کے بجائے اس کے منشا اور مدعا کو سمجھنے کی ضرورت ہے۔

تمام فنون کی تعمیر میں شعور کا عمل ایک جیسا نہیں ہوتا۔ فنون کی تعمیر میں فرد اور جماعت کا کردار بھی یکساں نہیں ہوتا۔ کسی میں فرد کا رول اہم ہوتا ہے تو کسی میں جماعت کا۔ آج کل فن کا کوئی بھی ذکر فلم کے بغیر مکمل نہیں ہوتا۔ وہ موجودہ عہد میں سب سے زیادہ باثر اور نمائندہ فن ہے۔ فلم کی تعمیر میں فن اور سائنس، کاروبار اور غیر کاروباری، انفرادی تخلیق پذیری اور مشترکہ کوشش کا گہرا اشتراک ہے۔ فلم مختلف معنوں میں اجتماعی فن ہے اس میں فن کار ہدایت کار، کہانی کار، فوٹوگرافر، نغمہ نگار، موسیقار اور تکنیکی ماہر کا کردار بھی ادا کرتا ہے۔ فلم کی تعمیر کے پیچھے پونجی کی ضرورت ہوتی ہے اور بازار کی فکر بھی۔ اس طرح فلم دور جدید کا اجتماعی فن ہے۔ اس سیاق میں پیداوار، تقسیم وغیرہ کی زبان میں گفتگو کرنا عجیب معلوم نہیں ہوتا۔

حوالہ جات

1. The Common Pursuit F.R. Leavis, 1969, P. 186
2. Ibid P.198
3. Understanding Brecht-W.Benjamin, 1973 P. 87

○

ماخذ: نقد حرف: پروفیسر ممتاز حسین، ناشر: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی

ادب اور معاشرتی تقاضے

جب اس کرۂ ارض پر کسی فرد کو — یہاں جنس کی کوئی قید نہیں ہے، حقیقی خوشی کا اولین احساس ہوا ہوگا، اس خوشی کے جذبہ کے پس پشت کسی نہ کسی مقصد کی تکمیل کا یقین بھی ہوا ہوگیا — جب میں نے آج کی گفتگو کے عنوان 'حقیقی خوشی با مقصد زندگی کا نام ہے' پر غور و خوض کیا تو معاً خیال آیا کہ اس عنوان میں خوشی اور زندگی کے ساتھ حقیقی اور با مقصد کے لاحقے لگا کر یہ باور کرانے کی کوشش کی گئی ہے کہ خوشی غیر حقیقی بھی ہوسکتی ہے اور زندگی بے مقصد بھی (مجھے اس عنوان کی صداقت پر مکمل یقین ہے۔ خواہ ہم اس سادہ سی حقیقت کا اعتراف کریں یا نہ کریں لیکن یہ بات اپنی جگہ بالکل درست ہے کہ فی زمانہ زندگی کی پیچیدگیوں میں اضافہ کے ساتھ ساتھ خود خوشی، مسرت، انبساط، شکر اور اطمینان کے تصورات میں بھی اس درجہ پیچیدگیاں پیدا ہو چلی ہیں کہ یہاں بھی ایک نوع کے قانون اضافیت کی عمل داری نظر آتی ہے۔ مثلاً یہ بات کہ ایک شخص خوش ہے اور ایک شخص ناخوش کسی قسم کی اضافیت (relativity) کی بات نہیں ہے۔ ایسا ہوتا ہی آیا ہے اور ایسا ہوتا ہی رہے گا۔ لیکن دلچسپ ترین صورتِ حال یہ ہوگی ایک کمرے میں یا اس ہال میں بیٹھے ہوئے سبھی خواتین و حضرات نہ صرف خوش نظر آتے ہوں بلکہ جیسے ایک قدم اور آگے بڑھ کر ہم یہ کہیں کہ وہ سب کے سب فی الواقعہ خوش ہیں بھی لیکن ان سب حضرات کی خوشیوں کا اگر تجزیہ کیا جائے تو ایک ایسی صورت حال بھی پیدا ہوسکتی ہے کہ اگر ان میں سے بیشتر کی خوشیوں کو، رسیلے پھلوں کی مانند، نچوڑا جائے تو ممکن ہے کہ ان میں سے آنسو نکل پڑیں۔

اس کا مطلب یہ ہوا کہ خوشی کا احساس اپنی جگہ طے شدہ امر سہی لیکن خوشی کیا ہے اور ہم میں سے کون کون شخص کس وجہ سے اور کیوں اور کتنی دیر تک خوش رہنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ یہ بالکل الگ بات ہے۔

زندگی ہی کیا خود ادب میں بھی — جسے زندگی کی ہی مرقع نگاری یا کیفیت نگاری کا فریضہ سونپا گیا خوشی و انبساط کا واضح مفہوم ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ بعض ادباء کو حقیقی خوشی صرف اسی وقت مل سکتی ہے جب وہ مطمح نظر تک پہنچ پائیں اور شاید ہم اسے بھی 'بامقصد' منزل قرار دیتے ہیں۔ اب ہم یہاں 'بامقصد زندگی' کی ترکیب (phrase) کے بارے میں غور کر سکتے ہیں۔ میرا تعلق بنیادی طور سے ایک ایسے فکری میلان سے ہے جو زندگی کے بارے میں کسی منصوبہ بندی میں تو شریک نہیں ہے لیکن اچھی یا بری منصوبہ بندی کے نتیجہ میں پیدا ہونے والی تبدیلیوں کی سچی عکاسی ہی کو فن گردانتا ہے۔ اس شعبہ کا ایک ذیلی کام یہ بھی ہے کہ عکاسی کی تنقیح اور اگر ضروری ہو تو اس پر تنقید کی جائے۔

زندگی اور آدرشوں کے خواب اور ان خوابوں کی تعبیر کے مابین دانستہ یا نادانستہ طور پر پیہم موازنہ جاری رہتا ہے۔ اس موازنہ کے نتیجے میں جو ناگزیر صورت حال سامنے آتی ہے وہ یہ ہے کہ ہر شاعر و ادیب کی تخلیق کے پس پشت تخلیقی انبساط کے حصول کی خواہش ہوتی ہے۔ یعنی اکتساب بذات خود ایک مقصد ہوتا ہے۔ ہم بحیثیت قارئین ادبی شہ پاروں کے بارے میں رائے لگاتے ہیں کہ یہ ہمیں ملول کرتے ہیں یا اداس کرتے ہیں یا پھر یہ کہ یہ ہمیں حوصلہ دیتے ہیں اور تقویت بخشتے ہیں — عین ممکن ہے کہ ایک ادیب کا مقصد ہی یہ ہوگا کہ وہ حزن و ملال امید و سرشاری کے جذبات کے لیے جانا پہچانا جائے اس لیے ادیب کی خوشی تو اسی وقت پوری ہو جاتی ہے جب وہ اپنے مقصد میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ ادیب کے برخلاف ایک قاری کا ہر ادبی فن پارہ بالکل علیحدہ نوعیت کا ہوتا ہے۔ وہ بسا اوقات ادیب کے مقصد اور اپنے مقصد کے مابین ایک واضح تصادم و بعد دیکھتا ہے۔

ادیب اور قارئین کے مابین 'وصل' کی صورت اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب دونوں کے مطمح ہائے نظر یا مقصد ایک ہوں۔ ایک صورت اور بھی ہے اور وہ یہ کہ ایک ادیب اس قدر بڑا ہو، اس کی فنی گرفت اس قدر مضبوط ہو، اس کا تخیل اس قدر طاقت ور ہو، کہ وہ ان تمام برائیوں کی یکجائی کی صوررت میں قاری کے نقطۂ نظر کی تلوار کو نیام میں رکھوا سکے اور اس پر اپنی فنی بلندیوں کا ایک ایسا جادو مسلط کر دے کہ قاری کا نقطۂ نظر پس پشت چلا جائے اور وہ بلا جھجک یہ کہہ سکے کہ ادیب کا تجربہ (experience) سچا ہے اور اس کی بات دل کو لگتی ہے۔

ہماری رزمیہ شاعری، قطع نظر ان عقائد کے جن کے وہ حامل ہوتی ہیں فنی باریکیوں کو سمجھنے والے قارئین اور سامعین کو مسحور کرتی آئی ہے آپ جب کبھی فن کے ذریعے حقیقت یا اس کی کسی

ایک صورت تک پہنچتے ہیں تو پھر بہت گہرائی تک جاتے ہیں۔ محض سطح آب کی خامشی کا نظارہ نہیں کرتے بلکہ سطح آب کے نیچے طوفان تک پہنچ جاتے ہیں۔ سو بسا اوقات حقیقی مقصد یہ ہو جاتا ہے کہ فنی لوازمات کے ذریعے متعین سچ کی طرف سفر کیا جائے تاکہ وہ تمام قارئین ادب جو عدم یقین کے معلق (suspension of disbelief) ہو جانے ہی کو شرط ادب تسلیم کرتے ہوں محض طلسم فن کا شکار ہو جائیں۔ جب غالب نے یہ کہا تھا کہ:

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشت امکاں کو ایک نقش پا پایا

یا ہمارے ایک ہم عصر شاعر نے یہ کہا تھا کہ:

اک شہر بے نمود ہے قدموں کے ساتھ ساتھ
تم دیکھنا اگر کہیں آباد ہم ہوئے

اور علامہ اقبال نے زندگی کے پیہم، ہر آن ارتقاء کے بارے میں 'مثنوی اسرار خودی' تخلیق کی تھی تو انھوں نے غالباً ایک ہی نکتہ کی جانب اشارہ کیا تھا کہ زندگی کے سفر میں اگر مقصد کی اہمیت رہنما اصول بن جائے تو پھر ہمارا دامن خوشیوں سے بھر جاتا ہے۔

بے مقصد زندگی صرف ملال، حزن، دنیا بیزاری، خلق بیزاری اور خود بیزاری پر منتج ہو سکتی ہے بلکہ یہ زندگی خودکشی کی آخری منزل تک لے جاتی ہے۔ بامقصد زندگی کا سفر اپنی زندگی کو اجتماع کے حوالے سے سوچنے اور پرکھنے سے طے کیا جاتا ہے۔ اجتماعیت پسندی معمولی بات نہیں ہے یہ جذبہ انفرادیت پسندی کے رجحان کو پس پشت ڈال کر پیدا کیا جاتا ہے۔ یہ ترقی کی ابتدائی شکل نہیں ہے بلکہ خاصی ترقی یافتہ شکل ہے۔ انسانی زندگی کا سفر تن تنہا شروع ہوتا ہے۔ اس وقت اس کا دارو مدار محض ایک فرد یعنی ماں کے جذبۂ ترحم پر ہوتا ہے۔ لیکن جوں جوں انسان آگے بڑھتا رہتا ہے وہ دیکھتا ہے کہ خاندان، محلّہ، شہر، صوبہ اور اس کے بعد ملک اور پھر پوری دنیا ایک دوسرے کے ساتھ اس طرح جڑے ہوئے ہیں جیسے کسی دیوار کی ایک اینٹ دوسری اینٹ سے جڑی ہوتی ہے۔ یہ سارا نظم و ضبط خواہ وہ زندگی میں ہو یا ادب میں ضروری ہے اور یہ کام دیوار میں ایک اینٹ کی اہمیت کم کیے بغیر حاصل کیا جاتا ہے۔ دیوار کی مجموعی حیثیت تمام اینٹوں یا بلاکوں کے اس طرح چناؤ bricklaying سے حاصل ہوتی ہے کہ دیوار میں ہر اینٹ اپنے مقام پر نظر آئے۔ ایک اینٹ کا اپنی جگہ سے کھسکنا دیوار کو نہ صرف کمزور بلکہ بدنما کر دیتا ہے۔ یہ تو فن تعمیر کا نظم و ضبط ہوا۔ بالکل اسی طرح

زندگی کا بھی اپنا نظم وضبط ہوتا ہے اور ادب کا بھی نظم وضبط پر یقین کسی واضح مقصد ہی کے ذریعے حاصل ہوسکتا ہے۔ اگر مقصد کو درمیان سے نکال دیا جائے تو پھر نظم وضبط کی کوئی اہمیت نہیں رہتی۔

علامہ اقبال نے قوم اور ارتباط قوم کے بارے میں جو رائے پیش کی تھی وہ ایک لحاظ سے بہت منفرد ہے اور ہمارے موضوع کے لیے بہت اہم بن جاتی ہے۔

اقبال نے 'بانگ درا' میں اپنی نظم 'شاعر' میں شاعری اور ادب کی تعریف کے ساتھ معاشرہ اور قوم بلکہ انتظام حکومت کی تعریف بھی کر دی ہے، فرماتے ہیں:

قوم گویا جسم ہے، افراد ہیں اعضائے قوم
منزل صنعت کے وہ پیما ہیں دست و پائے قوم
محفل نظم حکومت، چہرۂ زیبائے قوم
شاعر رنگیں نوا ہے، دیدۂ بینائے قوم
مبتلائے درد کوئی عضو ہو، روتی ہے آنکھ
کس قدر ہمدرد سارے جسم کی ہوتی ہے آنکھ

یہ سب فطرت کے ساتھ ہم رشتگی کا بھی مظہر ہے۔ وہ ایک اور نظم میں محبوب فطرت اور خود محبت کی طرف آتے 'تصویر درد':

یہی آئین قدرت ہے، یہی اسلوب فطرت ہے
جو ہے راہ عمل میں گامزن، محبوب فطرت ہے

جو تو سمجھے تو آزادی ہے پوشیدہ محبت میں
غلامی ہے اسیر امتیاز ما و تو رہنا

اقبال اس موضوع پر زندگی کی تعریف یوں کرتے ہیں:

کہ ہر باشندہ تند و زور آور شقی است
زندگی مستحکم از نفی خودی است

زندگی را می کند ناپائیدار
جبر و قہر و انتقام و اقتدار

علامہ اقبال کے ان اشعار سے ایک بات بہت صاف اور واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ

زندگی بذات خود ایک حسین ترتیب (mosaic) ہے۔ زندگی اسی وقت ارتقاء پذیر ہوتی ہے جب سماج اپنے اقداری نظام کے بارے میں اور اپنی ترجیحات کے بارے میں گومگو کی کیفیت میں گرفتار نہ ہو اور وہ خود کو افراد کے ایک بے ہنگم اجتماع کے بجائے ایک ہی لڑی میں ہوتی ہوئی ایک ایسی قوم کا حصہ خیال کرے جس کے تمام ادارے قومی ترقی کے اہداف (targets) پورے کرتے ہیں دل جمعی کے ساتھ منہمک ہوں۔ ہر ادارہ اپنی حد تک، قومی ترقی کے لیے درکار مطلوبہ نوعیت کی پیداواریت (productivity) مہیا کرتا ہے اور مختلف اداروں کی مختلف پیداواری اہداف آخری منزل میں قومی وسائل (national resources) کو جنم دیتے ہیں جن کی مدد سے ترقیاتی منصوبے پورے ہوتے ہیں اور منضبط انداز کی تعمیر و ترقی ممکن ہو جاتی ہے۔

جس طرح کسی محکمہ کے افراد اپنے اہداف کے حصول کے لیے وضع کردہ طریقۂ کار methodology کام کرنے اور لینے کا کلچر work ethos اور پھر نتائج اور نتائج کے ساتھ feed back اور پھر اس feed back کی روشنی میں نئی نئی حکمت عملیاں وضع کرتے ہیں اسی طرح ادب میں بھی اس نوع کی کوششیں جاری رہتی ہیں۔ اس اہم مشن میں صرف وہی افراد بھرپور طور پر شرکت کر سکتے ہیں جنھوں نے اجتماعی خوشی کو اپنی انفرادی خوشی کے ساتھ ہم آہنگ کر لیا ہو۔ اگر ایسا نہ ہو پائے گا تو پھر وہ اپنے ادارے کو اور ادارہ اپنے سماج کو وہ سب کچھ نہ دے پائے گا جو اس سے متوقع ہے۔

ادب میں بھی مقصدیت کی تحریک اسی نقطۂ نظر کو لے کر آگے بڑھی کہ بعض شاعروں اور ادیبوں کی تخلیقات ہمیں اپنے معاشرے سے اس درجہ مایوس اور برگشتہ کر دیتی ہیں کہ ہم بحیثیت قارئین یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ آخر زندگی کیوں اور کس لیے گزاری جائے اگر ان تخلیقات کا مقصد محض زندگی شناسی ہو، اگر یہ تخلیقات صرف زندگی کے آلہ بادنما کے طور پر پیش کی گئی ہوں تو ان تخلیقات کی افادیت سمجھ میں آسکتی ہے لیکن اگر یہ تخلیقات ایک ایسے فلسفۂ حیات کے تابع ہوں جہاں فرد معاشرہ کے سامنے ذمہ دار نہ ہو اور انفرادیت پسندی بمنزلہ ایک مذہب کے ہو تو ایسے افراد کی بہتات کسی ادارے یا معاشرے کے معروضی تقاضوں سے متصادم ہو جاتی ہے اور اس طرح قومی اقداری نظام یعنی اجتماعیت پسندی اخلاقی اور معاشی حکمت عملی اور فرد کی انفرادیت پسندی اور نراجیت (anarchy) کے مابین ایک ایسا تصادم ہوتا ہے جس کے نتیجے میں معاشرہ بے سمتی کا شکار ہو جاتا ہے۔ ہر وہ معاشرہ جو بے سمتی کا شکار ہونے لگتا ہے وہاں اجتماعیت پسندی کا احساس دھیما پڑ جاتا ہے اور یہ سرطان نما خطرناک رجحان معاشرہ کی رگ و پے

میں اس درجہ سرایت کر جاتا ہے کہ معاشرہ کے صحت مند حصہ پر، غیر صحت مند حصہ کو دوبارہ صحت مند بنانے کی دوہری ذمہ داری آپڑتی ہے اور پھر ترغیبات اور تحریکات کا سہارا لینا پڑتا ہے۔

اگر آپ آج کے ادب کا مطالعہ کریں تو ممکن ہے کہ آپ بھی میری طرح اس نتیجے پر پہنچیں کہ ہر چند کہ مارکیٹ میں تفریحی ادب بھی موجود ہے اور وہ اپنے گاہکوں کی تعداد پر خاصا اثر ڈالتا بھی ہے بلکہ خود کو سنجیدہ ادب کے ذیل میں رکھوانا چاہتا ہے لیکن اس ادب کے ساتھ ہی وہ ادب بھی موجود ہے جو زندگی کی حقیقت پسندانہ یا تاثراتی یا علامتی عکاسی پر زور دیتا ہے تاکہ معاشرہ ساز ادارے اور قوتیں زیادہ حساس ذہنوں کی تخلیقات کے ذریعہ اس حقیقت کا ادراک کر سکیں کہ معاشرہ کا چہرہ ادب کے شفاف آئینہ میں خوشنما یا بدنما یا ان دو حالتوں کے مابین حالتوں میں ہے۔ صورتِ حال جو بھی ہو بہر حال اس صورت حال کا علم زندگی کے عرفان میں مدد دیتا ہے۔

یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ شاید ہی کوئی ایسا ادیب ہو جس نے اپنی معروضی طور پر قنوطی یا یاس انگیز تحریر کو اپنی تحریر ماننے سے انکار کیا ہو۔ اگر ایسا کہیں ہوا بھی ہے تو وہ اجتماعیت پسندی یا روایت کے دباؤ میں ہوا ہے۔ آخر ایسا کیوں ہوا کہ ایک وقت جس تحریر سے 'حقیقی خوشی' حاصل ہوئی تھی وہ بعد میں صورت حال کی تبدیلی کے ساتھ، خوشی کے بجائے 'ناخوشی' کا سبب بن گئی ہو۔ جس طرح خود ایک ادیب کی زندگی ہی میں اس انقلابی تبدیلی کا ظہور ممکن ہے بعینہٖ ایک ادبی روایت میں موجودہ مختلف دھاروں (currents) اور مخالف دھاروں (cross-currents) میں ایک زیادہ گہرا اور طاقت ور رو (current) اپنی موجودگی کا احساس دلاتا رہتا ہے۔ ہمارے ادب میں جس رجحان نے اپنی طاقت کا بار بار احساس دلایا ہے اور ظاہر ہے کہ یہ احساس اپنے بہترین فن کاروں کے ذریعے ہی دلایا جا سکتا ہے وہ حقیقی خوشی اور با مقصد زندگی کے مابین ارتباط تلاش کرنے والے ادیبوں کی تحریروں سے پوری طرح عیاں ہے۔ آپ یقین مانئے کہ انسانی زندگی حقیقی ادیب کے لیے ایک دعوت غور و فکر کا درجہ رکھتی ہے، انسانی زندگی اور اس میں جاری و ساری مقصدیت یا غیر مقصدیت آپ کے رجحانات اور رویوں سے متشکل ہوتی ہے۔ اگر ادارے اپنے کارکنوں کو اپنے مقصد یا ہدف کی تکمیل کے لیے پوری طرح سرگرم عمل نہ کر سکیں تو پھر اس کا یہ مطلب ہوا کہ یہ بذات خود اداروں کی ناکامیابی ہے جب ادارے ناکام ہوتے ہیں تو پھر معاشرہ ناکام ہو جاتا ہے اور پھر ہمیں ایک دوسرا نظام اقدار اپنے پروگرام کے ساتھ آہستہ یا تیز آگے بڑھتا ہوا نظر آتا ہے۔ کبھی ایسا نہیں ہوا کہ کوئی معاشرہ کسی

خلاء کے سپرد کر دیا گیا ہو۔ یہ ممکن ہی نہیں ہے۔ ہاں البتہ یہ ممکن ہے کہ ہم موجودہ نظام اقدار میں مرحلہ بہ مرحلہ تبدیلیوں کے بجائے کسی بھونچال کو دعوت عمل دیں، اس لیے ذہین معاشرے اپنے زوال کے ممکن اسباب و علل کا بھرپور جائزہ لیتے ہیں اور جملہ خرابیاں خود اپنے سسٹم میں تلاش کر کے ایک ایسے موڑ پر پہنچتے ہیں جہاں وہ خرابی بسیار اور اندھادھند شکست و ریخت کی بجائے بامقصد اور تعمیری نقطہ نظر کے رجحان (current) کو زیادہ سے زیادہ طاقت ور بنانے کے لیے انفرادی سطح پر یہ عزم کرتے ہیں کہ وہ جس حد تک ممکن ہو اجتماعی تقاضوں کے ساتھ ہم رشتہ ہونے کی کوشش کریں گے اپنی انفرادیت پسندی کی خو، جس کی تان بسا اوقات یاس، الم اور حسرت ہی پر جا کر ٹوٹتی ہے، پہلے اپنے لیے نقصان دہ سمجھ کر پھر معاشرے کے لیے بھی نقصان دہ سمجھ کر اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ ذہنی تبدیلی کا عمل سماج کے ساتھ گہرے (involvement) ہی کے ساتھ ممکن ہے۔ اگر ہم اپنے سماج یعنی اپنے فطری مقدر کے ساتھ اظہار یگانگت نہ کر سکے اور اپنی ذہنی سہل انگاریوں کے معاشی و معاشرتی نقصانات کا اندازہ نہ لگا سکتے تو ہمیں اندازہ ہی نہ ہو سکے گا کہ اپنی اپنی منزل تک نہ پہنچ سکنے کا صرف یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ قوم، من الحیث المجموع، اپنی منزل تک نہیں پہنچ پاتی اور قوم اپنے ارکان کے بارے میں مخصوص (specific) اور ٹھوس (concrete) ہوئے بغیر ایک تجرید (abstraction) ہے۔ جو قوم اپنے بارے میں تادیر تجرید (abstration) کا شکار رہتی ہے وہاں منفی، غیر تعمیری اور بے مقصد زاویہ ہائے نظر سے پروان چڑھتے ہیں۔

میرے ایک دوست نے اپنی تحریروں میں اکثر و بیشتر فرمایا ہے کہ وہ ادب میں ہر نوع کا جذبہ (passion) قبول کر سکتے ہیں بشرطیکہ وہ بذاتہ ادب بن چکا ہو۔ شاید ہی کوئی ایسا بڑا نقاد ہو، جس نے ادب کو کسی دوسرے شعبہ حیات (disciplines) کا نعم البدل تسلیم کیا ہو۔ تاریخ، تاریخ بے ادب نہیں ہے۔ جغرافیہ، جغرافیہ بے ادب نہیں ہے، سائنسی علوم سائنسی علوم ہیں ادب نہیں ہیں۔ نفسیات، نفسیات ہے، ادب نہیں ہے۔ علم الانسان، علم الانسان ہے ادب نہیں ہے۔ سیاسیات، سیاسیات ہے ادب نہیں ہے۔ معاشیات معاشیات ہے ادب نہیں ہے۔ حالات حاضرہ کے ہر شعبہ کے بارے میں بھی یہی کہا جا سکتا ہے لیکن یہ سب کچھ ہوتے ہوئے ادب کا ایک ایسا شعبہ ضرور ہے جس میں تاریخ، جغرافیہ، سائنسی بصیرت، نفسیات، علم الانسان، سیاست، معاشیات اور حالات حاضرہ کچھ اس طرح شیر و شکر ہو جاتے ہیں کہ وہ اپنی ترکیب میں واضح عناصر نظر آتے ہوئے بھی مرکب نہیں بن پاتے۔ آپ ایک ادیب کے فن پارے سے حظ

انداز ہوتے ہوئے نہ جانے تاریخ کے کس لمحے، جغرافیہ کے کس پہلو، معاشیات، حالات حاضرہ، علم الانسان، سائنس، نفسیات، اور دیگر علوم سے اخذ کردہ فہم وادراک پر استوار نہ جانے کس insight اور کس رویہ اور احساس کے نتیجے میں کس نوعیت کے اظہار کے بالمقابل کھڑے ہوتے ہیں جو چیخ چیخ کر اعلان کررہا ہوتا ہے کہ میں حافظ ہوں، میں رومی ہوں، میں عرفی ہوں، میں غالب ہوں، میں انیس ہوں، میں اقبال ہوں اور میں فیض ہوں۔ چلیے حافظ، رومی اور عرفی کے بارے میں یہ تو کہا جاسکتا ہے کہ ان کا تعلق ایران سے ہے آپ غالب، انیس اور فیض کے بارے میں کیا کہیں گے۔ یہ تمام شخصیات ہمارے برصغیر ہی سے تعلق رکھتی ہیں۔ لیکن پھر بھی آخر وہ کیا بات ہے جو انھیں ایک دوسرے سے ممتاز و ممیز کرتی ہیں۔ وہ بات یہ ہے کہ ان میں سے ہر کسی کا اپنا رنگ تھا۔ پھول کی پتیوں کا پھول بننا کتنا خوشگوار ہے۔ ایک ہی گلدستہ کے مختلف پھول کتنے اچھے معلوم ہوتے ہیں اگر آپ پھول کی پتیوں کو فرش پر بکھیر دیں تو وہ تھوڑی ہی دیر میں گندی نظر آنے لگیں گی۔ آپ اس کے بعد انھیں جھاڑو سے سکیر دیں گے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ سلیقہ ترتیب اور تزئین نہ صرف حسن ہے بلکہ وہ بذات خود سودمند بھی ہے۔

ادب بھی ایک گلدستہ ہے — اور اگر یہ بات ادب پر صادق آتی ہے تو پھر زندگی پر صادق آتی ہے، اور زندگی بذات خود وہ چیلنج ہے جسے پورا کر کے ہی وہ خوشی میسر آسکتی ہے جسے نشاط کار کہا جاسکتا ہے۔ نشاط کار ہی سے دنیا میں گہما گہمی ہے، رونق ہے، علم میں اضافہ ہوتا رہتا ہے۔ زندگی اور اس کے امکانات کے بارے میں نئے نئے نظریات سامنے آتے رہتے ہیں۔ یہ سب کچھ 'بامقصد' زندگی کے حوالہ سے ہی ممکن ہے۔ میں اس مضمون کو علامہ اقبال کی نظم 'آج اور کل' پر ختم کرتا ہوں:

وہ کل کے غم و عیش پہ کچھ حق نہیں رکھتا
جو آج خود افروز و جگر سوز نہیں ہے
وہ قوم نہیں لائق ہنگامۂ فردا
جس قوم کی تقدیر میں امروز نہیں ہے

کیسے ہم اپنی تقدیر میں زیادہ سے زیادہ 'امروز' پیدا کریں یہ سوال آج جس قدر اہم ہے اس قدر شاید کبھی بھی نہیں تھا؟ آخر ہم اپنے امروز اور مستقبل سے کب تک الگ تھلگ رہیں گے؟ (1984)

○

(مضامین: محمد علی صدیقی، پہلا ایڈیشن: 1991، ناشر: ادارۂ عصرِ نو، 592، بلاک ج شمالی، ناظم آباد کراچی)

ادب اور سماجی تبدیلی کا عمل

کیا ادب سے سماجی تبدیلی عمل میں آتی ہے؟ کیا ادیب سماجی تبدیلیوں کا موجد یا محرک ہوتا ہے؟ یہ سوال ادب برائے ادب، کے دائرے سے باہر ہے۔ ''ادب برائے زندگی'' کے لیے کسی حد تک اہم ہے۔ لیکن ''ادب برائے انقلاب'' کے پیروکار تو یہ کہتے ہیں کہ ادب نہ صرف سماجی تبدیلی کو عمل میں لاتا ہے بلکہ ادب سیاسی انقلاب کا حربہ بھی ہے اور ادیب سیاسی انقلاب کے ہراول دستے میں شامل ہوتا ہے۔

یوں کہنے کے لیے تو کوئی بھی کہہ سکتا ہے کہ گورکی اور پریم چند کی تحریروں نے عوام میں سیاسی اور سماجی شعور پیدا کیا اور انہیں انقلابی تحریک میں شامل ہونے یا سماجی برائیوں کے خلاف لڑنے کی ترغیب دی۔ لیکن اس سلسلے میں کوئی باقاعدہ سائنسی ریسرچ نہیں ہوئی اور نہ ہی سماجی تبدیلی کے عمل کے اصولوں کا ہی اطلاق ہوا ہے جس سے اس مفروضے کی تصدیق ہو سکے۔

افسانہ ہو یا ناول یا نظم، ہر تخلیق کا مرکز فرد ہے اور اس کا محور ہے۔ سماج یا سماجی رشتے، ہر وہ شے یا خیال سے فرد اور اس کے سماجی رشتے متاثر ہوتے ہیں یا جسے وہ فرد واحد یا کسی گروہ کے رکن کی حیثیت سے انفرادی یا اجتماعی طور پر متاثر کرتا ہے ادب کے دائرے میں شامل ہے۔ س لیے جہاں یہ خیال عام ہے کہ ادب اپنے عہد کی عکاسی کرتا ہے، وہ زندگی اور سماج کا آئینہ ہے، ہاں یہ بھی سمجھا جاتا ہے کہ ادب زندگی، سماج اور اپنے عہد کو متاثر بھی کرتا ہے وہ سماجی تبدیلی کا محرک بھی ہوتا ہے۔ وہ افراد کے جذبات، خیالات اور ان کے طرز عمل میں تبدیلی لاتا ہے۔

ادیب برسر اقتدار طبقے کا رکن نہیں ہوتا۔ وہ اس پالیسی کی تشکیل میں شامل نہیں ہوتا جو سماجی تبدیلی کے لیے حکمراں طبقہ، آئین ساز اسمبلی یا نوکرشاہی طے کرتی ہے۔ نہ ہی وہ اس پالیسی، پلان اور فیصلوں کو عمل میں لاتا ہے۔ اگر وہ انہیں ادب کے ذریعہ پیش بھی کرتا ہے تو اس

کی حیثیت پروپیگنڈہ کی ہوتی ہے، ادب کی نہیں۔ اس لیے وہ بحیثیت ادیب عوام کو متاثر نہیں کرتا۔ اگر وہ کسی تنظیم یا ادارے کا رکن بھی ہے تو وہ اس میں بحیثیت ادیب حصہ نہیں لیتا۔ اس کے مشورے یا فیصلے ادبی ماہیت کے حامل نہیں ہوتے۔ اس کے باوجود یہ خیال عام ہے کہ ادیب سماجی تبدیلی میں اہم رول ادا کرتا ہے یا اس کی تحریروں سے سماجی تبدیلی عمل میں آتی ہے۔

لیکن حقیقت کیا ہے؟ اس کے لیے سماجی تبدیلی کے عمل کو سمجھنے کی ضرورت ہے۔ سماج میں ادیب کی دو اہم حیثیتیں ہوتی ہیں۔ اول یہ کہ سماج میں اسے عزت کی نگاہ سے دیکھا جاسکتا ہے۔ دوسرے یہ سمجھا جاتا ہے کہ وہ زندگی کی اعلیٰ اقدار کا نقیب ہے۔ سماجی تبدیلی کے لیے جہاں نئی آگہی کا سوال ہے وہاں ادیب کی پہلی حیثیت کو بہت کم دخل ہے۔ لیکن جہاں سوال لوگوں میں نئی اقدار یا آگہی کو جائز یا موزوں درجہ عطا کرنے کا ہے۔ یہ حیثیت ادیب اس کا اُثر ہوتا ہے۔ اس کی تحریریں موزونیت کے اس عمل میں ممد ثابت ہوتی ہیں۔ ادیب کو جو عزت اور توقیر حاصل ہوتی ہے وہ اسے اپنے ادب کے باعث میسر ہوتی ہے۔ اعلیٰ منصب کے باعث اسے جو مقام حاصل ہوتا ہے اُس سے لوگ اقدار کا شعور یا سماجی تبدیلی کی تحریک حاصل نہیں کرتے۔ بحیثیت ادیب اور کسی تنظیم کے رکن یا ادارے کے عہدہ دار کے باعث اس کا دائرہ اثر الگ الگ ہوتا ہے اور اس کی نوعیت بھی مختلف ہوتی ہے۔

کبھی کبھی ایسا ہوتا ہے کہ ادیب کا نظریہ حیات اور سماج کے بارے میں اس کا طرز فکر اس کے قارئین (سب میں نہیں) کے ذہن میں اس حد تک گہرے اتر جاتے ہیں کہ ان کے رویے اور طرز عمل میں تبدیلی ناگزیر ہو جاتی ہے جس کے باعث وہ اپنے ماحول کو بھی اس کے مطابق بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ اگر اس میں وہ ناکام رہتے ہیں تو فرد اور سماج میں کشمکش اور تناؤ کی حالت پیدا ہو جاتی ہے اور ایسی صورت میں ادیب کی مفکر کی حیثیت اُس کی سماجی حیثیت سے زیادہ اہم ہو جاتی ہے اور اس کا اثر طبقوں تک بھی سرایت کر جاتا ہے جن کا کہ وہ رکن نہیں ہوتا۔ ادیب اور دانشور اس معنی میں ان طبقوں میں منفرد حیثیت کے مالک ہوتے ہوئے بھی اپنے اثر میں طبقاتی حدوں سے بالاتر ہو جاتے ہیں۔

ادیبوں کا اپنا طبقہ محدود ہوتا ہے، لیکن یہ طبقہ حساس ہوتا ہے، جو فرد اور سماج کے پیچیدہ داخلی رشتوں . ایک ایسی سطح پر پیش کرتا ہے جو علم سماجیات اور نفسیات کے اکتسابی مطالعے یا تجزیے سے ممکن نہیں۔ ادیب ان مثالی پیکروں اور تمثیلات کو تلاش کرتا ہے، جو روزمرہ کی زندگی

سے تشکیل پاتے ہیں یا وہ خود نئے مثالی پیکروں، تشبیہات اور تمثیلات کی تشکیل کرتا ہے، جس کے باعث وہ زمان و مکان کی حدوں سے پرے ہو جاتا ہے اور مستقبل میں داخل ہو جاتا ہے۔ ادیب زمانہ حال میں رہتے اور سماج کا رکن ہوتے ہوئے بھی زمان و مکان کی حدوں کو پار کر لیتا ہے، جہاں وہ سماج پر اپنی نظر ہی نہیں اثر بھی ڈال سکتا ہے۔ اس کے پیش کئے ہوئے مثالی پیکر اور تمثیلات انسانی شعور کا حصہ بن کر سماج میں حقیقت کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ اس طرح ادب سماجی تبدیلی کے عمل میں فعال رول ادا کرتا ہے۔

ہر سماج میں ایسے افراد بھی ہوتے ہیں جو ادب اور فن کے ذریعہ خود یہ تمثیلات اور مثالی پیکر تخلیق کرنے کے اہل نہیں ہوتے، لیکن وہ ان میں نہاں جذبات اور احساسات کو اپنے اندر جذب کرنا چاہتے ہیں وہ ان کی تفسیر کرتے ہیں۔ وہ ایسے فن پاروں اور ادبی تحریروں کی تلاش کرتے ہیں یا ان کی خواہش کرتے ہیں، جنہیں وہ اپنے ذاتی تجربے کا حصہ بنا سکیں۔ یہ لوگ بھی سماجی تبدیلی کے عمل میں احساسات اور خیالات کی ترسیل میں حصہ لیتے ہیں۔ تدریس، تبلیغ اور نئی اشکال کے ذریعہ یہ پیغام ان لوگوں تک بھی پہنچ جاتا ہے جو اپنی طبع یا رجحان میں ادیب یا دانشور نہیں ہوتے۔ اس طرح ترسیل کی دوسری سطح سے ادیب اور دانشور لوگوں کے شعور اور تحت الشعور کو متاثر کرتے ہیں اور اس کا اسنو بالنگ اثر ہوتا ہے اور خیالات کی اشاعت کا دائرہ وسیع تر ہو جاتا ہے۔

اس لیے یہ خیال مکمل طور پر صحیح نہیں کہ کسی سماج میں حسن اور زندگی کی عکاسی اور معانی کی تلاش محض ادیبوں اور دانشوروں کا ہی فریضہ ہے۔ بلکہ ادیبوں کے علاوہ سماج میں ایسے افراد بھی ہوتے ہیں جن کی خیال آفرینی اور حسیت ادبی تخلیق کی ایک وسیع شکل اختیار کر لیتی ہے۔ اس طرح قارئین اور عام لوگ ان تمثیلات اور مثالی پیکروں سے اپنے کو وابستہ کر لیتے ہیں۔ اور وہ تبدیلی کے عمل سے جذبات اور نظریاتی طور پر رشتہ قائم کر لیتے ہیں۔

جس سماج میں جدت اور اپج کی قدر ہوتی ہے، اس میں ادب اور فن کو انسانی زندگی کی بالیدگی اور سماجی ارتقا کے لیے اہم سمجھا جاتا ہے۔ ادب کی سماجی حیثیت بھی قائم رہتی ہے اور وہ ادیب کی داخلی کیفیات کا بھی مظہر ہوتا ہے۔ ہم عصر زندگی سے منسلک ہوتے ہوئے بھی اس کا اثر آئندہ نسل پر بھی پڑتا ہے۔ ادیب محض اس سماج کے لیے ہی تخلیق نہیں کرتا جس کا کہ وہ فرد ہے بلکہ ان طبقوں اور افراد کے لیے بھی لکھتا ہے، جو اس کے قریب آتے ہیں، ہندوستان میں

ترقی پسند تحریک کے لیے نظریاتی ماحول سازگار کرنے میں برطانوی ادیبوں کا رول سب سے زیادہ اہم رہا ہے۔ سودیت ادیبوں کا جو بھی اثر پڑا وہ بھی ان ادیبوں کے توسط سے ہی ممکن ہوا۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد اینگری ینگ مین (برطانیہ) بیٹس (امریکہ) اور وجودیت پرستی (فرانس) کا جو گہرا اثر ہمارے ادب پر پڑا اس کا باعث بھی یہی ہے کہ بقول مارشل میک لوہن دنیا ایک گلوبل ویلج میں بدلتی جا رہی ہے۔ زیادہ ترقی یافتہ ممالک کی تہذیب، فلسفہ اور طرز زندگی کا اثر ان کے قریب میں آنے والے پسماندہ نیم ترقی یافتہ یا ترقی پذیر ممالک پر پڑنے کا باعث بھی ٹکنالوجی اور کلچر کا اشتراک ہے۔ ہندوستانی ادب پر جنسی انقلاب، نئے بائیں بازو کی تحریک اور وجودیت پرستی کا براہ راست اثر ادب کے علاوہ دوسرے علوم کے ذریعے بھی پڑا ہے۔ لیکن قارئین اور عام لوگوں تک اس اثر کو سرایت ہونے کے لیے طویل عرصہ کی ضرورت ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ معاشی ترقی اور سماجی تبدیلی کا ہونا بھی ضروری ہے۔ معاشرے اور فکر میں تبدیلی کا عمل ساتھ ساتھ چلتا رہتا ہے۔ ادب اور سماج باہمی اشتراک اور عمل سے ایک دوسرے کو متاثر کرتے ہیں اور ایک دوسرے میں تبدیلی لاتے ہیں۔ ادب اس عمل میں شریک رہتا ہے، لیکن یہ اشتراک براہ راست نہ ہو کر ان لوگوں کے ذریعے عمل میں آتا ہے، جو ان خیالات کی پیروی کرتے ہیں اور اپنے ہم پیشہ یا ہم خیال لوگوں میں اس کی اشاعت کرتے ہیں۔ اس لیے ادب کے انفرادی اثر کا اندازہ دوسرے علوم اور فنون اور سماجی عوامل اور میڈیا سے علیحدہ کر کے لگانا مشکل ہے۔

ادیب کی تحریروں کے ساتھ ساتھ اس کی شخصیت اور اس کے کردار اور اطوار کا بھی قارئین پر اثر پڑتا ہے۔ ہر ادیب اپنا ایک امیج بناتا ہے، جس کے زیر اثر قارئین اس کے خیالات اور احساسات کو مستند یا غیر مستند قرار دیتے ہیں۔ ادیب کا ادب ہی نہیں وہ خود بھی ایک مثالی پیکر کا درجہ رکھتا ہے۔ اس کا آدرش اور اقدار، نظریہ حیات، اخلاقی طرز عمل، اعتقادات، فکر اور وابستگی اور اس کے ساتھ ساتھ اس کا انحراف اور والہانہ پن اُس کا ایک ایسا امیج تیار کرتے ہیں کہ اگر اس کا ادب بھی ان تاثرات کا حامل ہو تو وہ ایک قوت کی شکل میں ابھرتا ہے اور تبدیلی کا محرک بن کر عوام کے ذہن کو متاثر کرنے کے اہل ہو جاتا ہے۔

عام طور پر ادب اور مروجہ نظام یا اس کی اقدار میں کشمکش ناگزیر ہو جاتی ہے۔ حکمراں طبقہ اور نوکر شاہی موجودہ صورت حال کو بدستور قائم رکھنا چاہتے ہیں۔ اور اگر وہ اس میں کوئی تبدیلی

چاہتے بھی ہیں تو وہ اسی حد تک عمل کرتے ہیں جہاں تک ان کے نجی مفاد کا تقاضا ہوتا ہے اور وہ یہ سمجھتے ہیں کہ اگر یہ تبدیلی نہ کی گئی تو نظام کا وجود ہی خطرے میں پڑ جائے گا۔ ایسی صورت میں فعال ادب موجودہ حالات کے خلاف نئی تمثیلات اور سمبلز کی تشکیل کرتا ہے۔ کردار اور واقعات کے باہمی عمل سے پروردہ پیٹرن کے ذریعے ان تمثیلات اور سمبلز کو روزمرہ کی زندگی میں ڈھالتا ہے اور انجام کار تبدیلی کی نئی علامات ظہور میں آتی ہیں۔

لیکن یہ ضروری نہیں۔ کہ تبدیلی کی سمت اور نوعیت بھی وہی ہو، جس کی جانب سماج مائل ہے۔ ایسی صورت میں ادب کی تبدیلی کے شعور کو نئی جہت دیتا ہے، جو سماجی تبدیلی کے لیے سازگار ماحول کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ ایسی صورت میں ایک متوازی تہذیب اور نظام کی فکری داغ بیل کی نمو پڑتی ہے۔ یہ دونوں تہذیبیں اور نظام الگ الگ پرورش پاتے ہیں۔ ان میں کبھی آویزش کی صورت رونما ہوتی ہے کبھی آمیزش کو، جو مکمل یا جزوی ہوتی ہے اور اس طرح اس جدلیاتی عمل سے نئی اقدار جنم لیتی ہیں۔ یہ عمل جدت کا حامل ہے جو تہہ در تہہ سماج کے مختلف گروہوں میں دھیرے دھیرے سرایت کر جاتا ہے۔ درحقیقت یہ عمل دو سطحوں پر جاری رہتا ہے۔ سماج سے ادبی تخلیقات کی جانب، ادبی تخلیقات سے سماجی نظام کی جانب۔ اس باہمی عمل میں جدت کی قوت اور اثر کی آزمائش ہو جاتی ہے کہ وہ کس حد تک سماجی اقدار کو متاثر کرتی ہے۔

علم سماجیات اس بات پر زور دیتا ہے کہ کس طرح سماج ادب کے مواد کو ہی نہیں بلکہ اس کی ہیئت کو بھی متاثر کرتا ہے، جب کہ ادیب اور کسی حد تک ماہرین نفسیات اس امر کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ فکر اور تخلیق کی اپنی ایک آزاد قوت بھی ہوتی ہے، لیکن کوئی بھی تخلیق خلا میں جنم نہیں لیتی۔ اس کی سماجی اور تہذیبی اساس ہوتی ہے، لیکن یہ محض ایک پہلو ہے، جو اس کی سماجی اور تہذیبی زندگی پر منحصر ہے۔ یہ اس کا فلسفہ حیات جمالیاتی ذوق اور خلاقانہ قوت ہی ہے جو اس کے فکر اور احساس کو یقین آمیز بناتی ہے۔ اور سماجی تبدیلی کی نمو کی شکل میں عمل میں آتی ہے۔ ادیب اس رول میں جدت کا احیاء کرتا ہے۔

اصل مسئلہ یہ ہے کہ جو لوگ طرز نو کی نمو کرتے ہیں وہ سماجی طور پر بہت کم فعال ہوتے ہیں اور جو فعال ہوتے ہیں وہ مفکر صاحب تخیل یا اوریجنل نہ ہو کر دوسرے لوگوں کی پیروی کرتے ہیں جب کہ ادب کے قاری یا دوسرے لوگ ان لوگوں کی مدد سے ادیب کے نظریات کو قبول کرتے ہیں جو اس کے خیالات کی ترویج کرتے ہیں۔ ادیب عام لوگوں کو براہ راست کم ہی

متاثر کرتا ہے۔ یہ فرق فکر اور عمل کا بھی ہے۔

سماجی تبدیلی کے عمل کی شروعات جدت یا انوویشن (innovation) سے ہوتی ہے، جسے کوئی فرد "ایجاد" کرتا ہے۔ اس جدت کے حامی یا داعی اس کی تشریح، ترویج اور توسیع کرتے ہیں اور پھر یہ کہ ان لوگوں تک پہنچتی ہے جو اس کو قبول کرتے ہیں اور آخر کار وہ عام ذہن یا عمل کا جزو بن جاتی ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ ادیب ہی "جدت" کی ایجاد کرے۔ وہ کسی حد تک جدت کے حامی یا پرستار کی حیثیت سے اپنی تخلیقات کے ذریعے اس کی عکاسی کرتا ہے۔ مذہب، سائنسی طرز فکر، مارکس یا فرائیڈ یا وجودیت کے نظریات جو جدت کے حامل تھے۔ وہ دوسرے ذرائع کے علاوہ ادبی تخلیقات کے ذریعے بھی قارئین تک پہنچے۔ اس معنی میں ادیب انوویٹر (innovator) نہیں ہوتا بلکہ وہ جدت یا طرز نو کو نشر کرتا ہے۔ ایسا بہت کم ہوتا ہے کہ ادیب جدت طراز بھی ہو۔ گورکی، ڈکنس یا پریم چند کی تحریروں کا اثر اگر سماج پر پڑا تو اس لیے نہیں کہ انھوں نے نئی فکر یا اقدار کو اپنی تحریروں کے ذریعے قارئین تک پہنچایا۔ بلکہ اس کے لیے انھوں نے اپنے عہد میں شروع ہوئی نئی فکر کو اپنے ادب میں پیش کیا۔

ادیب اپنے قارئین، ناقدین اور دوسرے دانشوروں کے ذریعے عام لوگوں تک پہنچتا ہے۔ اور بحث ومباحثہ، تنقید وتبصرہ، ادبی نشستوں اور رسالوں اور ماس میڈیا کے ذریعے اس کی توسیع کرتا ہے۔ یہ سب افراد اور ادارے اور نشر واشاعت کے ذرائع، پیروکار، حامی اور داعی ہیں، جو نہ صرف ادیب کے تصورات کی توسیع کرتے ہیں بلکہ اس کی قبولیت کے لیے سازگار ماحول بھی تیار کرتے ہیں۔ وہ ان خیالات کو جذب کر کے ان کو یقین آمیز بناتے ہیں وہ اس خلفشار کو کم کرتے ہیں، جو قدیم تصورات کو بدلنے اور نئے خیالات کو رائج کرنے اور مستقبل میں داخل ہونے سے پیدا ہوتی ہے۔ اور اگر سماجی نظام ان تصورات کی شدید مخالفت کرتا ہے یا اس کے لیے رکاوٹ ثابت ہوتا ہے تو وہ کبیر کا ہم نوا ہو کر کہتا ہے، 'جو گھر جارے آپنے چلے ہمارے ساتھ'۔

عام لوگ اپنی سماجی مطابقت کے باعث جدت کو قبول کرنے میں دقت محسوس کرتے ہیں۔ وہ نئے خیال کو براہ راست قبول نہیں کر پاتے۔ ادیب ان خیالات کو احساسات کی سطح پر لا کر اسے داخلی عمل میں منتقل کر دیتا ہے اور پھر اس کا اظہار فرد اور سماج کے باہمی عمل سے شروع ہوتا ہے۔ قارئین زندگی اور سماج کے نئے تصورات کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اسے تسلیم یا رد کر دیتے ہیں۔ سماجی تبدیلی کا یہ عمل ادب کے علاوہ دوسرے علوم سے بھی جاری رہتا ہے۔

یہاں اس امر کی نشاندہی ضروری ہے کہ ادیب ہمیشہ جدت کا ہی قائل نہیں ہوتا بلکہ وہ بعض روایتوں کو مستحکم بھی کرتا ہے۔ جدت اور روایت کی باہمی کشمکش اور معاونت ادبی تخلیقات میں بارہا نظر آتی ہے۔ کیونکہ ادیب سماجی مطابقت سے انحراف بھی کرتا ہے اور سماج کا رکن بھی ہے اور آوٹ سائیڈر بھی۔ اس لیے اس کی ایلی نیشن (alienation) کا احساس مستحکم ہو جاتا ہے کہ سماجی مطابقت اور نئے تصورات کی اس کشمکش سے وہ مکمل طور پر آزاد نہیں ہو سکتا۔ زبان کلچر اور ادب سے وہ اس سماج سے منسلک رہتا ہے اور قارئین سے رابطہ قائم کرتا ہے۔ آگہی اور ترسیل کو کارگر بنانے کے عمل میں ابلاغ کا المیہ پیدا ہو سکتا ہے، اس کے کئی باعث ہوتے ہیں، مثلاً جدت کی ترویج کے لیے جس پیرایہ اظہار کو اس نے اختیار کیا ہے وہ اس مخصوص جدت کے لیے موزوں نہیں۔ اگر قارئین سے اس کا رابطہ منقطع ہو جاتا ہے تو اس کی تحریریں اسکیزوفرنیک (schizophrenia) نظر آتی ہیں۔

سسٹم تجزیے کی رو سے ہر شے یا عمل کا اندرونی رشتہ اس سسٹم کے دوسرے اجزاء اور عمل سے ہے۔ اگر کسی ایک جزو یا عمل میں یا اس کے کسی ایک حصے میں تبدیلی آتی ہے یا کی جاتی ہے تو پوری ساخت ہی بدل جاتی ہے اور نیا سسٹم وجود میں آتا ہے۔ اگر ادیب کسی ایک شے یا عمل پر قلم اٹھاتا ہے تو اس کا اثر دوسرے شے یا عمل پر ناگزیر ہے، اس لیے انفرادی فکر کو سماجی فکر میں بدلنے اور اسے ایک معنی خیز نظریاتی اساس دینے کے لیے ادبی تحریر جس تخلیقی عمل سے گزرتی ہے وہ اپنے میں ہی تغیر کا عمل ہے اور یہ تحریر اپنی مکمل اور جامع شکل میں تبدیلی کا محرک بن جاتی ہے، لیکن جب اس تحریر کا اثر عام لوگوں پر پڑتا ہے تو یہ ضروری نہیں کہ وہ اس کو وہی معنی عطا کریں جو ادیب کا مقصد ہے۔ قاری اپنے نجی تجربے، خیالات، مخصوص بصیرت اور حوالیاتی فریم (Referece Frame) کے باعث اس خیال کو رد یا قبول کرتا ہے۔ تبدیلی کے عمل میں فرد کا پرانا (Referance Group) کمزور ہو جاتا ہے اور نئے (Reference Groupes) بن جاتے ہیں۔ جن کے رابطے سے وہ نئے خیالات کو مستحکم کرتا ہے یا سند دیتا ہے۔ جو لوگ innibition یا predispositionl کا شکار ہوتے ہیں وہ مخالف خیال کو رد کرنے کی منطق تلاش کر لیتے ہیں اس کا باعث ان کی سرد مہری یا بے رخی بھی ہو سکتا ہے۔ ادیب اور قاری کے درمیان نقاد اور دانشور فکری رابطہ قائم کرتے ہیں وہ ان میں (mediate) کرتے ہیں۔ وہ اس کی تحریروں میں پیش کیے گئے خیالات کا تجزیہ کرتے ہیں۔ اسے عام فہم بناتے ہیں۔ اس کی تفسیر

ان کی زندگی کے عام تجربے کے دائرے میں کرتے ہیں۔ اس کی تمثیلات اور سمبلز کو حقیقی زندگی کی تمثیلات اور سمبلز سے جوڑتے ہیں۔ جدت کو روایات سے منسلک کرتے ہیں اور اسے نہ صرف مقبول بلکہ جائز بھی بناتے ہیں۔ یہ دانشور اس جدت اور خیال کو ان لوگوں تک بھی پہنچاتے ہیں جو ادبی تحریریں نہیں پڑھتے اور اس طرح جدت کی ترویج اور توسیع ایک سطح سے دوسری سطح تک جاری رہتی ہے اور انجام کار سماجی تبدیلی کا باعث بنتی ہے۔ جدت کی یہ ترسیل ملٹی اسٹیپ فلو (multi-step flow) کے ذریعے جدت اور تجربے کو سماجی روایت میں منتقل کر دیتی ہے۔ ادیب طرز نو کی نمو کرتا ہے۔ اس امر کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے کہ بارہا ادیب خود جدت کی نمو نہیں کرتا بلکہ وہ دوسروں کی جدت یا ایجاد یا فکر نو کو اپنی تخلیقات کے ذریعے پیش کرتا ہے اور اس طرح وہ سماجی تبدیلی کے عمل میں تغیر کے کارکن کا رول ادا کرتا ہے۔

ایک طرف زندگی اور وقت کا محرک اور سیال عمل ہے اور دوسری طرف سماجی نظام کا جمود ہے جو تبدیلی کی مدافعت کرتا ہے۔ ایسی صورت میں عام سماجی تبدیلی کے عمل سے باہر کسی ایسے عمل یا محرک کی ضرورت درپیش آتی ہے جو تبدیلی کے عمل کو شروع کر سکے۔ متحرک کر سکے۔ فلسفہ، سائنس سماجیات، نفسیات اور ادب اس عمل کے محرک کا رول ادا کر سکتے ہیں۔ ادب کا براہ راست رشتہ انسانی احساسات اور جذبات سے ہے۔ فرد کی داخلی زندگی اور نجی رشتوں میں تبدیلیاں آتی ہیں، ادب ان کو تمثیلات کے ذریعے پیش کرتا ہے کہ وہ بدلتے وقت کے ساتھ حقیقی اشکال میں بدلنی شروع ہو جاتی ہیں۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ وہ عام لوگوں کا عمل بھی بن جائیں۔ اور نئے سماجی رشتے قائم ہوں، لیکن ان سے جو نئی اشکال تشکیل پاتی ہیں اور جو نئے حالات جنم لیتے ہیں وہ قارئین اور دوسرے لوگوں کے تحت الشعور میں داخل ہو کر آہستہ آہستہ فکری سطح پر بھی ظاہر ہونے لگتی ہیں۔ اور غائبانہ ترغیب کے ذریعہ سماجی عمل متحرک ہو جاتا ہے۔ رائج تصورات بدلنے لگتے ہیں اور افراد اپنے اعتقادات اور خیالات میں تبدیلی لانے کی ضرورت محسوس کرنے لگتے ہیں۔

سماجی تبدیلی فیشن یا فیڈ (Fad) سے مختلف ہے۔ جب کوئی نئے اسٹائل کو اپنانے یا کسی نئی شے کا استعمال کرنے کی کوشش کرتا ہے کیونکہ وہ پاپولر ہے تو اسٹائل کی یہ تبدیلی سطحی اور عارضی ہوتی ہے۔ ایسے لوگ مطابقت کے عمل سے گزرتے ہیں۔ بہت سے لوگ اس مطابقت میں اپنے کو محفوظ محسوس کرتے ہیں۔ ان لوگوں میں کوئی فکری انقلاب نہیں آتا۔ وہ کریز کی سطح پر ہی

رہتے ہیں اور جب فکری یا تہذیبی انقلاب کا سوال آتا ہے تو وہ فعال نہیں رہتے اور روایت کا ساتھ دیتے ہیں۔ اور جدت سے انحراف کرتے ہیں۔ جب موافق ماحول یا ذہن تیار کیے بغیر ہم اپنے سماج میں اوریجنل فکر یا تخلیق کرنے کے بجائے کسی دوسرے سماج یا کلچر کی جدت کو اپنے سماج میں منتقل کرتے ہیں تو یہ جدت ذہنی یا جذباتی سطح پر منتقل نہیں ہوتی بلکہ ایک فیشن کی شکل میں رونما ہوتی ہے۔ ادب میں اس طرح کی تجدیدیت سماجی تبدیلی کا محرک نہیں بن سکتی۔ محض چونکا دینے والے عمل یا ہیئت کی ہی نشاندہی کرتی ہے۔ اور اس کا اثر عام لوگوں تک نہیں پہنچتا۔

سماجی تبدیلی کے لیے جس جدت پرستی یا خلاقانہ قوت کی ضرورت ہوتی ہے، وہی ادبی تخلیق کی بھی بنیادی شرط ہے۔ ادیب نظریاتی مطابقت کے خلاف ہوتا ہے، لیکن عوامی ذہن سے علیحدہ نہیں ہوتا وہ سماجی مطابقت سے انحراف کرتا ہے۔ لیکن سماجی عمل کے دائرے سے باہر نہیں ہوتا۔ یہ ایسی صورت حال ہے جو ادیب اور سماج میں تناؤ کو جنم دیتی ہے۔ لیکن ہر سماج میں ایسے افراد ہوتے ہیں جنھیں ہم مارجینل مین (Marginal Man) کہتے ہیں اُن کی اپنے سماج سے وابستگی نہیں ہوتی۔ ان میں فعالیت بھی زیادہ ہوتی ہے۔ فن اور ادب کے بارے میں اُن کا رویہ بھی لبرل ہوتا ہے۔ اور جب یہ لوگ نئی فکر کو قبول کرتے ہیں تو برسر اقتدار افراد اور شرفاء کی نظر میں اس فکر کے ساتھ کلنک (Stigma) لگ جاتا ہے، جسے سماجی تبدیلی کو روکنے یا اُس کے عمل کو سست کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ لیکن ادب کے ذریعے اس فکر کو وقار حاصل ہو جاتا ہے۔

میڈیا اور الیکٹرانک ٹیکنالوجی کے وسیع استعمال کے باعث سماجی تبدیلی کا عمل تیز ہو رہا ہے۔ عام لوگ بھی تبدیلی کے دائرے میں زیادہ سے زیادہ شامل ہو رہے ہیں۔ اس طرح فکری انقلاب کے لیے زمین تیار ہو رہی ہے۔ الیکٹرانک میڈیا ٹیکنالوجی نے ادب اور فن کو عام لوگوں تک پہنچانے میں بڑا اہم رول ادا کیا ہے۔ ماس میڈیا کے اثرات دھیرے دھیرے عام لوگوں میں سرایت کر رہے ہیں۔ جہاں ٹیکنالوجیکل انسان کا نمو اور پاپولر کلچر مقبول ہو رہے ہیں وہاں ادب اور فن کی اہمیت کم نہیں ہوئی۔ زیادہ سے زیادہ لوگ موسیقی، فن اور ادب سے محظوظ ہو رہے ہیں۔ اس معنی میں ادب سماجی تبدیلی کے عمل میں نہ صرف شامل ہے بلکہ کسی حد تک جزوی طور پر اسے متاثر بھی کرتا ہے۔

ادب اور حقیقت

جس زمانہ میں دوسری یا تیسری جماعت میں پڑھتا تھا تو ہمارے ایک ساتھی تھے جو بعد میں خیر سے حکیم ہوئے۔ لیکن انھوں نے اسی زمانے میں ایک نسخہ تصنیف فرمادیا تھا، اور نسخہ بھی کیا، اسے تو معجزہ کہنا چاہیے، کوئی مرض اس کی زد سے باہر ہی نہیں تھا۔ اس وقت تو انھیں اپنی جدت طبع کی داد نشی جی کی چھڑی سے خوب ملی، لیکن شاید یہ نسخہ ایسا طبع زاد بھی نہیں بلکہ مدرسوں میں سینہ بہ سینہ منتقل ہوتا چلا آرہا ہے۔ بہر حال چونکہ اس کے فوائد ایسے گونا گوں ہیں اس لیے آپ کے کان میں بھی پڑ جائے تو اچھا ہی ہے۔ نسخہ حرف بہ حرف نقل ہے:

''گاڑی کی چوں چوں دوسومن، چرخے کی گھوں گھوں پانچ سومن، مچھر کا کلیجہ سات سومن، مکھی کا بھیجا نوسومن، ان سب اجزا کو اچھی طرح کوٹ کر کنجر کے لنگوٹے میں چھانا جائے اور پھر استعمال میں لایا جائے، انشاء اللہ ہر مرض کے لیے تیر بہدف ثابت ہوگا۔''

ایک ایسا ہی مجرب اور خاندانی نسخہ ترقی پسندوں کے پاس بھی ہے۔ یہ نسخہ 'ہوالمارکس' سے شروع ہوتا ہے اور اس کے اجزائے ترکیبی یہ ہیں:

''طبقاتی کش مکش، مادی جدلیات، ذرائع پیداوار اور اسی قسم کی دوسری کھادیں''

رہا سوال کنجر کے لنگوٹے کا، تو وہ کسر کاڈویل کی کتاب "Illusion and Reality" سے پوری ہو جاتی ہے۔ بس یہ دو چار چیزیں آپ کو ازبر ہو جائیں تو پھر یہ سمجھیے کہ آپ کو اسم اعظم آگیا۔ عقل کا حملہ ہو یا احساس کا شب خوں، سب سے مکمل محافظت ہوگئی۔ سیاست، معاشیات، فلسفہ، مذہب، یہاں تک کہ ادب، جس سرزمین میں جی چاہے دندناتے پھریے، سب راستے آپ پر کھلے ہوئے ہیں۔ یہ نقشہ ہر جگہ آپ کی رہنمائی کرے گا بلکہ اصلی ترقی پسند تو

وہ ہے جو جان جان کر اینڈی بینڈی بھول بھلیوں میں اپنے آپ کو پھنسائے اور ذرا کے ذرا میں ہنستا کھیلتا باہر نکل آئے، اور اس کا سانس تک نہ بگڑا ہو۔ بس یوں سمجھیے کہ ترقی پسند لفظ بہ لفظ سیموئیل بٹلر کے پیورٹین عالمِ دین کی طرح ہیں:

> ''آں جناب بڑے بڑے نازک اور گہرے شکوک پیدا کر سکتے تھے اور پھر انھیں یوں چٹکی بجاتے میں حل کر کے رکھ دیتے تھے، گویا علم الٰہیات نے جان بوجھ کر اپنے آپ کو یہ کھجلی کا روگ لگایا تھا تاکہ کچھ کھجوانے ہی میں لطف آئے یا پھر سڑک کے حکیموں کی طرح اپنے ہاتھ سے اپنے جسم میں ان زبردست شکوک و شبہات کے خنجر بھونک لیے تھے، یہ دکھانے کے لیے کہ عقیدے کے زخم کتنی آسانی سے اچھے ہو جاتے ہیں—!''

خیر جہاں تک سائنس، معاشیات، سیاست، فلسفہ، مذہب وغیرہ کا تعلق ہے وہاں تک تو مجھے دم مارنے کی مجال نہیں۔ ان چیزوں میں تو ترقی پسندوں کو بالکل مولوی محمد اسمٰعیل کی چیونٹی سمجھتا ہوں— بڑی عاقلہ ہے، بڑی دوربیں ہے۔ یہاں ترقی پسند جو کچھ کہہ دیں مجھے سب تسلیم ہے:

بے سجادہ رنگیں کن گرت پیرِ مغاں گوید
کہ سالک بے خبر، نبود ز راہ و رسمِ منزلہا

ممکن تھا کہ ادب اور آرٹ کے سلسلے میں بھی میرا یہی رویہ ہوتا، لیکن مشکل یہ آپڑتی ہے کہ یہ معاملہ سرے سے ''خبر'' کا ہے ہی نہیں۔ یہاں تو 'بے خبری' سے زیادہ کام چلتا ہے۔ سیاست یا معاشیات کی طرح یہ سمجھنے اور سمجھانے کا قصہ ہی نہیں۔ نہ آرٹ کوئی دلیل یا اقلیدس مسئلہ ہے۔ (جسے ساتویں کلاس کے لڑکے تک بجھ سکتے ہیں،) آرٹ تو ایک تجربہ ہے، یہ ایسی چیز نہیں جسے محض تحلیل و تجزیہ، محض دلیل، محض معلومات یا محض 'علم' کے زور سے طے کیا جا سکے بلکہ شاید 'عالم' ہی وہ لوگ ہیں جو دروازہ کھٹ کھٹاتے کھٹ کھٹاتے ڈھیر ہو جائیں لیکن اندر بار نہیں پا سکتے مگر اطمینان کی بات یہ ہے کہ عالم کبھی دروازہ کھٹ کھٹانے کی ضرورت ہی محسوس نہیں کرتے۔ آرٹ کے معاملے میں علم سے زیادہ وہ جہل کارآمد ہوگا جو آرٹ کی ایک الگ ہستی، ایک مستقل انفرادیت تسلیم کرتا ہو، وہ جہل جس میں اتنی صلاحیت ہو کہ آرٹ کی عزت آرٹ کی حیثیت سے کر سکے، چونکہ بے پایاں جہل کے ساتھ ساتھ مجھ میں آرٹ پر اس قسم کا

اندھا اعتماد بھی موجود ہے، اس لیے میں بھی ادب کی بحث میں ٹانگ اڑا بیٹھتا ہوں۔ میں یہ قطعاً دعویٰ نہیں کرتا کہ میں وہاں باریاب ہو چکا ہوں جہاں سے عالموں کو بھی مایوس لوٹنا پڑتا ہے۔ آپ نے غالباً اناطول فرانس کا وہ مشہور افسانہ تو پڑھا ہی ہوگا، جس رومی حاکم کے حکم سے حضرت عیسیٰ کو صلیب پر چڑھایا گیا تھا، اس کے بڑھاپے میں ایک دوست اس سے حضرت عیسیٰ کے بارے میں پوچھتا ہے، وہ جواب دیتا ہے کہ:

''مجھے یاد نہیں یہ کون آدمی تھا۔''

بالکل یہی حال میرے پڑھنے کا ہے۔ میں نے بھی ہر صفحے پر حسن کا اسی بے دردی سے خون کیا ہے لیکن مجھے پتہ بھی نہیں چلا کہ میں کیا کر رہا ہوں۔ پھر بھی کچھ نہ کچھ کہنے کی جرأت کر لیتا ہوں۔ کیونکہ اس ''انا الحق کہو اور پھانسی نہ پاؤ'' کے زمانے میں مجھے ہی جھجکنے کی کون بڑی ضرورت ہے۔

ادب میں حقیقت کے تصور کا مسئلہ ایسی چیز نہیں تھی جس پر قلم اٹھانے کی میں پچاس سال کی عمر سے پہلے ہمت کرتا لیکن ترقی پسندوں نے جبر ہی اتنا کر دیا۔ اب تک یہ حضرات ذرا صاف صاف لفظوں میں باتیں کرتے تھے لیکن چونکہ لوگ ایک ہی بات کی رٹ سے اکتا چلے تھے اس لیے گھما پھرا کر بات کہنا اور مابعد طبیعیاتی قسم کا خلفشار پیدا کرنا لازم آیا لیکن مرغے کی ٹانگیں اب بھی ایک سے دو نہ ہوئیں۔ سیاست ہو یا فلسفہ یا ادب، حقیقت کے معنی ہر جگہ ایک ہی رہتے ہیں۔ جدلیاتی مادیت اور طبقاتی کش مکش، میرا دماغ خود ایک خلفشار ہے، جس کی تربیت و تہذیب میں نے کبھی نہیں کی، اس لیے میں حقیقت کے مفہوم پر کوئی فلسفیانہ یا منطقی بحث کرنے سے قاصر ہوں۔ لیکن کم سے کم اتنا تو مجھے بھی افسوس ہوتا ہے کہ حقیت کا مفہوم زندگی کے ہر شعبے میں ایک نہیں ہو سکتا۔ اس کا تعین تو حقیقت کے شاہد کی شخصیت، اس کا نقطۂ نظر اور اس کی ضرورتیں کرتی ہیں — 'ضرورتیں' سے مطلب مادی ضرورتیں نہیں، لیکن جدلیاتی مادیت کے ماننے والوں کے سلسلے میں مادی ضرورتیں، مثلاً قوم کا رہنما بننے کی خواہش، سیاست، معاشیات، فلسفے یا زندگی کے اور شعبوں میں حقیقت کا کیا تصور ہوتا ہے یا کیا تصور ہونا چاہیے، اس سے مجھے کوئی سروکار نہیں، میں نے ان چیزوں کا کبھی سنجیدگی سے مطالعہ کیا ہی نہیں، البتہ ادب میں حقیقت کے تصور کے متعلق میں کچھ کہنے کی کوشش کروں گا۔ یہاں بھی میں حقیقت کا کوئی بندھا ٹکا یا ناپا تُلا معیار پیش نہیں کر سکتا۔ میں پہلے ہی کہہ آیا ہوں کہ ادب کا آپ اس طرح تجزیہ نہیں کر سکتے

جس طرح کمیونسٹوں کی سیاست کا کر سکتے ہیں۔ یہاں تو آدمی مبہم اور پراسرار الفاظ استعمال کرنے پر مجبور ہوتا ہے بلکہ میں تو کوشش کروں گا کہ ادب میں حقیت کے مفہوم کو جتنا سیال اور غیر مرئی بنا سکو اتنا ہی اچھا ہے۔ ادب میں حقیقت کا اور چاہے جو کچھ مفہوم ہو لیکن کم سے کم یہ نہیں ہوسکتا:

چار چھپر کہیں چماروں کے
سو بھی ٹوٹے گرے بچاروں کے

اس میں شک نہیں کہ ایک زمانے میں فرانسیسی فطرت نگار اسی کو حقیقت سمجھتے تھے اور ترقی پسند اس پر صرف ذرا سا اضافہ اور کرتے ہیں۔ وہ چاہتے ہیں کہ شاعر اس سے آگے ایک اور جملہ بڑھا دے:

''ایک دن ایسا آئے گا جب یہی چھپر محل بن جائیں گے۔''

بس جس شاعر نے یہ جملہ بڑھا دیا، اس نے حقیقت کو پوری طرح سمجھ لیا، اور اس کی ترجمانی بھی کردی۔ اگر یہ شاعر کمیونسٹ پارٹی کو چندے میں پچیس روپیہ اور بھیج دے تو وہ ملک کا سب سے بڑا شاعر ہو جائے گا۔

خیر صاحب! یہ تو رموزِ مملکتِ خسرواں ہیں، فی الحال آپ ایک گدائے گوشہ نشیں کی بات سنیے، کم سے کم میں تو یہ سمجھتا ہوں کہ آرٹسٹ کے لیے حقیقت نہ تو چھپر ہیں نہ محل نہ کمیونسٹ اعلان نامہ۔ اس کے لیے تو حقیقت ایک احساس ہے، ایک سنسنی، ایک سرمستی، ایک ہسٹریا کا دورہ، یا جسے شیکسپیئر نے Fine Frenzy کہا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ آرٹسٹ کے لیے شعور اور حقیقت ایک چیز ہے۔ یہاں میں یہ لفظ 'شعور' کئی نفسیات کے معنوں میں استعمال نہیں کررہا ہوں بلکہ بہت مبہم طور پر، فن کار اپنی حقیقت کا ادراک صرف عقل یا تحلیلی صلاحیت کے ذریعے سے ہی نہیں کرتا جیسا ترقی پسند سمجھتے ہیں۔ اس حقیقت تک پہنچنے کے لیے وہ اپنے پورے اعصابی نظام سے کام لیتا ہے۔ ترقی پسند فن کار سے جس قسم کے تجزیے اور جس قسم کی محدود سیاسی اور معاشیاتی حقیقت کے ادراک کا مطالبہ کرتے ہیں وہ تو صرف دماغ کا کام ہے اور دماغ فن کار کا شعور نہیں ہے بلکہ اس کے شعور کا چھوٹا سا حصہ ہے۔ جو حقیقت، جو احساسات اور مدرکات جسم کی رگ رگ سے ہوتے ہوئے آتے ہیں انھیں آپ کس کھاتے میں جھونکیں گے؟ فن کار کی حقیقت سیاسی یا معاشی حقیقت سے بالکل مختلف چیز ہے،

اس کے لیے تو حیاتی حقیقت سب سے بڑی حقیقت ہے اور اس سے الگ ہو کر وہ فن کار بھی نہیں رہتا۔ یہاں یہ نہ بھولیے گا کہ فن کار کے لیے خیالات بھی حیاتی حقیقت ہو سکتے ہیں۔ چنانچہ فن کار کے لیے اپنے زمانے کے مروجہ سیاسی نظریوں اور اس قبل کی دوسری نظریاتی چیزوں کو اس طرح سمجھنا، بالکل ضروری نہیں جس طرح سیاسی لیڈر یا اسمبلی کے لیے ووٹ دینے والے کو یہ باتیں سمجھنی چاہئیں، بلکہ اگر غور کیجیے تو ان سیاسی یا فلسفیانہ نظریوں کے اولیں نشانات کسی فن کار ہی کے یہاں ملیں گے اور ایسے زمانے میں جب ان کا سمجھنا سمجھانا تو الگ رہا، لوگوں کو ان باتوں کا احساس تک نہیں ہوا تھا۔ اگر فن کار ان چیزوں تک جا پہنچا تو اس وجہ سے نہیں کہ اس نے اپنے معاشی ماحول کا یا اپنے دماغ کا تجزیہ کیا تھا بلکہ صرف اس وجہ سے کہ یہ چیزیں اس کے حیاتی شعور اور حیاتی حقیقت کا ایک حصہ تھیں۔ گولڈ اسمتھ نے مارکس سے تقریباً ایک صدی پہلے کہہ دیا تھا:

I' ll fares the land' to hast'ning ills aprey, where werlth accumulates, and men decay."

''گہرے تجزیے اور نظریے اور عمل کا اشتراک''—ایک گرج دار فقرہ ضرور ہے لیکن فن کار سے اس کا کوئی لازمی تعلق نہیں، یہ اور بات ہے کہ اتفاقیہ کسی ایک فن کار کے لیے یہ چیز مفید ثابت ہو جائے۔ اسی طرح ایک صاحب نے افسانہ نگار کو رائے دی ہے کہ وہ ''اگر کچھ نہ ہو تو اُسے انسانیت پرست اور انسان دوست تو ہونا ہی چاہیے— وہ صفات جن سے انسان، انسان بنتا ہے اُسے عزیز ہوں گی اور وہ انھیں عام ہوتا دیکھنا چاہے گا۔''

میں یہ نہیں کہتا کہ فن کار کو مردم آزار یا آدم بیزار یا انسانوں سے بالکل بے تعلق ہونا چاہیے لیکن ادب محض شرافت یا محض رحم دلی بھی تو نہیں ہے— شرافت ان معنوں میں کہ جھوٹ نہ بولو، کسی کی چیز نہ لو، زنا مت کرو، کیا اصلی فن کار دوسروں سے یا اپنے آپ سے اپنی نیک دلی منوانے کے لیے تخلیق کرتا ہے؟ کیا فن کار کی دنیا اس کی حقیقت ایسی ہی سہانی ہوتی ہے؟ مارسل پروست نے کہا ہے کہ:

''کائنات ایک مرتبہ بن کر ختم نہیں ہوگئی بلکہ جب کوئی بڑا فن کار پیدا ہوتا ہے
تو کائنات نئے سرے سے بنتی ہے۔''

تو جو آدمی حقیقت کے نئے سرے تخلیق کر رہا ہے وہ یہ سوچنے کے لیے کیسے رُک سکتا ہے کہ

لوگ مجھ سے خوش بھی ہوں گے یا نہیں، مجھے انسانیت کا بھی خواہ سمجھا بھی جائے گا یا نہیں، قومی جنگ میں میری تصویر چھپے گی یا نہیں؟ بلکہ مادی جدلیات یا کسی اور غیر حسیاتی نظریے کے کمر بند سے چپکے رہ کر وہ اس نئی حقیقت کا جلوہ کیسے دیکھ سکتا ہے؟ صرف ترقی پسند ہی اس کا تصور کر سکتے ہیں اور لاریب وہ بڑی قدرت والے ہیں۔

سیاسی مفکر یا سماجی مصلح اور فن کار دونوں حقیقت کا نظارہ کرنا چاہتے ہیں مگر فرق یہ ہے کہ سیاسی مفکر بغیر کسی سہارے، بغیر کسی طفل تسلی کے اس نظارے کی تاب نہیں لاسکتا۔ یہ صرف فن کار ہی کا دل گردہ ہے کہ وہ بغیر کسی چیز کی آڑ لیے حقیقت کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھتا ہے۔ پرولتاریہ کی آمریت اور جدلیاتی مادیت جیسے تصورات کے بغیر کارل مارکس ایک قدم آگے نہیں بڑھ سکتا تھا لیکن بودلیئر نے ایسی سستی تسکین قبول نہیں کی۔ اگر حقیقت کی دیواروں میں دراریں نظر آتی ہیں تو سیاسی مفکر کو یہ فکر پڑتی ہے کہ کسی طرح جلدی سے جلدی ان میں چونا بھرا جائے لیکن فن کار انھیں الٹا اور توڑتا ہے کیونکہ اسے تو ایک نئی عمارت بنانی ہے۔ سائنس دانوں نے تو اب آکر ایٹم کو توڑنے کا طریقہ دریافت کیا ہے لیکن فن کار پہلے ہی دن سے یہی کر رہا ہے، وہ حقیقت کے جوہروں کو درہم برہم کر دیتا ہے تاکہ ایک نئی حقیت کی تشکیل کر سکے۔ فن کار اس تخریب سے ڈرتا بھی نہیں اور نہ ان ٹوٹے ہوئے جوہروں کو جوڑنے کے لیے گوند ڈھونڈتا پھرتا ہے۔ وہ صرف اس قوت کو کام میں لاتا ہے جو جوہر کے ٹوٹنے سے پیدا ہوئی ہے اور اس کی مدد سے ایک نئی شکل تخلیق کر لیتا ہے۔ سب سے بڑا فرق فن کار کا یہی ہے کہ جب حقیقت درہم برہم ہو رہی ہو تو وہ اس کا اعتراف کرتے ہوئے نہیں گھبراتا اور کسی قسم کی سستی تسلی کا جویا بھی نہیں ہوتا۔

آپ یہاں مجھے یاد دلا سکتے ہیں کہ آخر مارکس کا نظریہ بھی تو اسی تخریب اور تعمیر سے مل کر بنا ہے لیکن فن کار کی حقیقت مارکس یا کسی اور سیاسی مفکر کی حقیقت سے زیادہ بنیادی اور اہم ہوتی ہے کیونکہ لوہے کے کارخانوں کی بہ نسبت انسان کا شعور انسان سے کہیں زیادہ قریب ہے۔ اگر فنکار شعور اور لاشعور کے تعلق کو محسوسات اور خیالات کی پیدائش کو، خیال پر مادی زندگی کے اثر اور پھر مادی زندگی پر خیال کے اثر کو 'سمجھ' بھی لے تب بھی اس کا مطلب یہ نہیں ہوگا کہ وہ یقیناً زیادہ بہتر فن کار بن جائے گا یا جس قسم کی تخلیق اور تشکیل کا مطالبہ ہم ایک فنکار سے کرتے ہیں وہ اس میں زیادہ کامیاب ہوگا۔ فن کار کا تعلق جیسا کہ میں پہلے کہہ آیا ہوں، اس قسم کی 'سمجھ' سے

بہت تھوڑا سا ہے۔ مثال کے طور پر مارویل کا یہ شعر لیجیے جس میں اس نے اپنی محبوبہ کو مخاطب کیا ہے:

''آج تو تم اپنی عصمت کو بڑے یتنت سینت کے رکھ رہی ہو۔ قبر میں دیکھنا،
کیڑے اس کی کیسی خبر لیتے ہیں۔''

یہاں اگر آپ شاعر سے کہیں کہ میاں! تم اپنے دماغ اور ماحول کا تجزیہ نہیں کر سکتے ہو، ایسا خوفناک خیال تمہارے دماغ میں صرف اس وجہ سے آیا ہے کہ ذرائع پیداوار بدل رہے ہیں، اور شاعر اس بات کو سمجھ بھی لے، تب بھی جو حقیقت شاعر پیش کر رہا ہے، اس پر اس کا کیا اثر پڑے گا؟ کیونکہ یہ حقیقت ذرائع پیداوار سے زیادہ بنیادی ہے۔

فسطائیت اور نازیت کو ذہن میں رکھ کر ورلین کا یہ شعر پڑھیے:

''جب ٹھنڈی ہوائیں چلیں گی تو بھوکے بھیڑیے اور فاقوں کے مارے ہوئے
کوے کا کیا بنے گا؟''

یہ پھر ایک ایسی دنیا ہے جہاں جمہوریت اور غیر جمہوریت کی بحث ہی نہیں ہوتی۔ اور چلیے شیکسپیئر کی ڈیسڈیمونا کے یہ دو جملے:

"I understand an fury in your words' but not your words."

"Am I that name' Iago?"

یہاں حقیقت صرف درہم برہم ہی نہیں ہو رہی ہے، اتنی دھندلی بھی ہو گئی ہے کہ اُسے دیکھنے کی کوشش میں ڈیسڈیمونا کی آنکھیں پتھرائی جا رہی ہیں۔ یہاں آپ اسے معاشی مفاد کا فلسفہ سمجھایئے، کیا یہ سن کر کہ اس کے لیے حقیقت پھر سے روشن ہونے لگی گی؟ شاید آپ کی تفسیر اس کی اتنی مدد نہیں کر سکتی جتنی اوتھیلو کی دو گالیاں — درحقیقت یہ دوسرا جملہ تو وہ ہے جسے ادب ہر ترقی پسند سے مخاطب ہو کر کہہ رہا ہے:

"Am I that name, Iago?

کیا آج تک کسی انسان نے حقیقت کو اس بے دردی سے درہم برہم کرنے اور پھر اُسے اس شان سے بنانے کی جرأت کی ہے جیسی بودلیئر نے اپنی ایک لائن میں:

''میرے ریاکار پڑھنے والے، میرے ہم شکل، میرے بھائی۔''

انسانی زندگی کے لیے جیسے جیسے انقلاب اس ایک لائن کے دامن میں چھپے ہوئے ہیں۔

ان کا نشان تک آپ کو مارکس کی کتابوں میں نہیں ملے گا۔ اس لائن کی عظمت کا اندازہ اسی سے کیجیے کہ ہماری صدی کے سب سے بڑے آدمیوں میں سے دو نے اپنی تصنیف میں شامل کرلیا ہے۔

ایلیٹ نے اپنی نظم میں۔

جوئس نے اپنے ناول میں۔

اب اردو کا بھی ایک ایٹم پھاڑ شعر سن لیجیے:

منزل منزل دل بھٹکے گا
آج تمھیں نے روکا ہوتا!
(فراق گورکھپوری)

اب ہم فراق کو صلاح دیں گے کہ جب دو معاشی اصولوں میں کش مکش ہو رہی ہو تو اُس زمانے میں تنہائی کا ایسا احساس پیدا ہو جانا کوئی غیر معمولی بات نہیں، آپ اپنے اندر صرف 'گہرے تجزیے اور نظریے اور عمل کا اشتراک' پیدا کیجیے۔

اتنی مثالیں پیش کرنے سے میرا مطلب یہ تھا کہ ایسے شعر لکھنے اور پڑھنے دونوں میں خالی خولی 'سمجھ' کام نہیں دیتی۔ یہ تو وہ شعر ہیں جو آدمی کے جسم کے خلیے تک بدل کے رکھ دیتے ہیں۔

چونکہ میں کبھی رائے نہیں دیتا بلکہ صرف اپنے تاثرات بیان کر دیتا ہوں اس لیے اپنی دلیل کی حفاظت کی خاطر کسی حقیقت سے آنکھیں بند کر لینا میرا شیوہ نہیں ہو سکتا۔ اگر میری دلیل کے خلاف کوئی شہادت مل سکتی ہے تو میری دلیل کو جہنم میں جانے دیجیے، مجھے کوئی پروا نہیں ہوگی۔ میں خود ہی ایک بات کا ذکر کرتا ہوں، جو ظاہر میں میری ساری بحث کی تردید کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔

ہمارے زمانے کے سب سے بڑے مصور پکاسو نے پانچ چھ مہینے ہوئے کمیونسٹ ہو جانے کا اعلان کیا تھا اور ساتھ ہی یہ بھی کہا تھا کہ صرف کمیونزم ہی میری تصویروں میں کوئی معنی پیدا کر سکتی ہے لیکن ترقی پسند اس پر بغلیں بجانے سے پہلے یہ بات یاد کریں کہ یہ ساری تصویریں پکاسو نے کمیونسٹ ہونے سے پہلے بنائی تھیں۔ واقعی کمیونزم اس کی تصویروں میں معنی پیدا کرتی ہے، مگر خود اس کے لیے نہیں بلکہ اوروں کے لیے۔ گویا اس کی تصویریں اصل متن ہیں اور کمیونزم محض حاشیہ یا تفسیر۔ آپ نے آرٹ کے متعلق 'شکر لگی ہوئی گولی' والے نظریے کا نام تو سنا ہی

ہوگا یعنی اصل گولی تو افادیت ہے اور آرٹ محض شکر، تا کہ لوگ ذرا آسانی سے گولی حلق کے نیچے اتار لیں۔ یہ نظریہ بہت مقبول سہی، لیکن حقیقت اس کے خلاف ہے۔ اصل گولی تو آرٹ ہے اور افادیت محض اوپر سے لگی ہوئی شکر ہے۔ افادیت میں سیاسی، سماجی اور فلسفیانہ نظریوں کو بھی شامل کر لیجیے۔ ایسے لوگ بس گنے چنے ہی ہوتے ہیں جو براہِ راست آرٹ سے مانوس ہو سکتے ہیں یا اسے پہچان سکتے ہوں۔ عام طور پر لوگوں کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ آرٹ کسی نہ کسی جانے بوجھے نظریے میں ملبوس سامنے آئے، تب تو وہ اس کی قدر کر سکتے ہیں ورنہ ہربرٹ ریڈ تو اس سے بھی آگے گئے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ:

> ''عام طور پر تو لوگ آرٹ کے عنصر تک بالکل پہنچے ہی نہیں، اگر وہ کسی قسم کی تعریف کرتے ہیں تو یہ تعریف آرٹ کی نہیں ہوتی بلکہ صرف افادیت کی۔''

تو جناب! اس طرح معنی ڈالتی ہے کیوبزم پکاسو کی تصویروں میں۔ فن کار کا کام مسائل کا حل تلاش کرنا نہیں ہے بلکہ ہیئت کی جستجو، اور چاہے آپ اسے 'انا الحق' کی صدائے بے ہنگام ہی کیوں نہ سمجھیں، میں تو یہ کہوں گا کہ ہیئت ہی کل آرٹ ہے اور ہیئت ہی فن کار کی حقیقت ہے۔ ہیئت کی تلاش ایک اخلاقی جدوجہد ہے— خود زندگی کی تلاش ہے۔ مثلاً اگر آپ نے Bouvard and Pecuchet کی ہیئت اور طریقۂ کار کو نہیں سمجھا تو آپ اس دنیا کو ہی نہیں دیکھ سکتے جو فلوبیر نے یہاں تخلیق کی ہے بلکہ اس چٹ پٹی کتاب کو پڑھ تک نہیں سکتے، اکتا کر دور پھینک دیں گے۔

لیکن ان تمام کاوشوں میں پڑنے کی کیا ضرورت ہے، اگر آپ مصنف بننا ہی چاہتے ہیں تو آسان سا نسخہ موجود ہے۔ 'حکیمانہ حقیقت نگاری' کیجیے، فن کار نہ سہی 'نیم حکیم' تو بن ہی جائیں گے۔

(اکتوبر 1945)

○

(جھلکیاں (حصہ اوّل)، مصنف: محمد حسن عسکری، مرتبہ: سہیل عمر، نعمانہ عمر، ناشر: مکتبہ الروایت، لاہور)

عوامی ادب کے مسائل اور اردو کی ادبی روایت

ادب کی عوامی صنفیں اور روایتیں اُردو معاشرے میں اپنے لیے کوئی مستقل جگہ کیوں نہیں بنا سکیں، اس سوال کا جواب بہت واضح ہے اور اتنا ہی افسوس ناک بھی۔ اردو کی اشرافیت (Sophistication) اور مدنیت (Urbanity) نے برصغیر کے مجموعی کلچر میں جن عناصر اور جہتوں کا اضافہ کیا ہے، وہ بہت قیمتی ہیں۔ ہمارے علوم، افکار اور فنون کی دنیا ان اضافوں کے بغیر، وہ کچھ ہو ہی نہیں سکتی تھی جیسی کہ آج ہے۔ اردو کی اشرافیت اور مدنیت صرف اس زبان کے بولنے والوں کی اجتماعی زندگی اور ذہنی وجذباتی زندگی پر اثر انداز نہیں ہوئی؛ دوسری زبانوں نے بھی، کسی نہ کسی سطح پر، اس سے فائدہ اٹھایا ہے۔ اسی لیے اُردو زبان وادب کا سفر جن خطوط پر ہوا اور اس سفر میں جن منزلوں تک ہماری رسائی ہوئی، مجھے ان کی طرف سے کوئی بے کلی نہیں ہے۔ میں تو یہاں تک کہتا ہوں کہ اردو کی ادبی روایت اور اس روایت سے مالا مال ثقافتی ورثے کے بغیر ہم نہ تو اپنے تجربوں کا مفہوم متعین کر سکتے تھے، نہ اپنی شناخت قائم کر سکتے تھے۔ ہندوستان کی موسیقی، مصوری، رقص، فن تعمیر اور ہماری کئی علاقائی زبانوں کے ادب پر، اردو کی ثقافتی روایت اب تک سایہ فگن ہے۔ زبان جب بجائے خود ایک تہذیبی اور جمالیاتی حوالہ بن جاتی ہے تو اس کے اقتدار کا علاقہ اپنے آپ وسیع ہو جاتا ہے۔ اسی لیے مجھے ان اصحاب سے کچھ کم وحشت نہیں ہوتی جو اُردو کلچر کی اشرافیت اور مدنیت کے سلسلے میں اعتذار کا رویہ اختیار کرتے ہیں۔

لیکن مجھے اس واقعے کے اعتراف میں بھی کوئی جھجک نہیں کہ اُردو کلچر نے اپنی اشرافیت اور مدنیت کی قیمت ضرورت سے بہت زیادہ چکائی ہے۔ مانا کہ اس کلچر نے جو رُخ اپنایا، اس کی منطق گزشتہ ادوار کی تاریخ کے عمل میں موجود ہے۔ مگر ہمارا المیہ یہ ہے کہ ہم نے اس منطق کے

سامنے سپر ڈال دی اور اپنی کامرانیوں کے نشے میں یہ بات بھلا دی کہ ہم نے اپنا سفر حصول اور بے حصولی کی سطح پر ساتھ ساتھ طے کیا ہے۔ اپنی بے حصولی اور نارسائی کا حساب کریں تو خیال ہوتا ہے کہ وہ عناصر جو اردو کلچر کی تشکیل میں اساسی حیثیت رکھتے ہیں ان کے محدود تصور اور ان کی ناقص تعبیر ہی دراصل ہمارے المیے کا سبب بنی۔ اس اسباب کی نشان دہی مختصراً اس طرح کی جاسکتی ہے:

1. اشرافیت کے غلط تصور نے ایک طرح کی لسانی تنگ نظری اور سنوبری کو راہ دی ہے۔
2. مدنیت پر ضرورت سے زیادہ توجہ ہمارے تجربوں کی تحدید اور تخصیص پر منتج ہوئی۔
3. زبان کی صحت اور لغات کی پابندی پر غیر متوازن اصرار کی وجہ سے ہماری روایت حکائی Oral لفظ کی طاقت سے محروم اور تحریری (Written) لفظ کے تسلط کا شکار ہوتی گئی۔
4. اردو نے مشرق کی جن زبانوں کو اپنا بنیادی سرچشمہ بنایا، اُن میں ارضیت کی لے کمزور تھی۔ اسی لیے ہماری ادبی روایت میں ذہنی اور تجریدی تجربوں سے شغف بہت نمایاں ہے۔
5. ہم نے اشیا سے زیادہ اشیا کے تصور سے سروکار رکھا۔ آج بھی ہمارے یہاں ایسے دانش ور موجود ہیں۔ جو علامت سازی کو بُت پرستی سے تعبیر کرتے ہیں اور فکر کی تجسیم کے عمل کو ذہنی پس ماندگی کا نام دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک یہ عمل قدیم انسان کی سادہ فکری کا ترجمان ہے۔

اصل میں ترقی پذیری اور پسماندگی کے تصورات کی نوعیت ادب اور فنون کی دنیا میں، سماجی سطح پر ترقی اور پسماندگی کے تصورات کا ہو بہو عکس نہیں ہوتی۔ اظہار اور فکر میں بہ ظاہر مراجعت کا زاویہ، تمنا کا دوسرا قدم بھی ہوسکتا ہے۔ اس کی شہادتیں ہمیں سب سے زیادہ مصوری میں اور تھیٹر میں ملتی ہیں جہاں پرانے اسالیب کو ایک نئی معنویت کی دریافت کا ذریعہ بنایا گیا ہے۔ میں یہاں وضاحت کے لیے صرف دو مثالیں دوں گا۔ ایک تو رام چندرن کا معروف میورل بیانی اور اُن کی تصویروں کی وہ سیریز جو 'کٹھ پتلیوں کا رنگ منچ' کے نام سے سامنے آئی تھی۔ ان میں رام چندرن نے بنیادی رنگوں، مصوری کی لوک روایتوں اور قدیم انسان کی سادہ فکری کے استعاروں سے آج کی شخصی اور اجتماعی زندگی کے بعض مسائل کی ترجمانی کا کام لیا تھا۔ متھلا پینٹنگز کے ایک مبصر (رتنادھر جھا) کا قول ہے کہ یہ تصویریں اپنی عنصری سادگی اور ہر

قسم کے حجاب سے عاری بصیرت کی بنیاد پر، آج کمرشلائزڈ آرٹ کے متعفن ماحول میں ہوا کے ایک تازہ جھونکے کی طرح ہیں۔ مدھوبنی یا متھلا پینٹنگز کی طرح رام چندرن کی بیانی اور دیکھ پتلیوں کا رنگ منچ، دونوں میں کہانی کا عنصر نمایاں ہے۔ لوک روایت میں اس عنصر کی حیثیت بنیادی ہے۔

دوسری مثال لوک ساہتیہ سے ہے۔ ناٹک کی عوامی روایت جاترا جو جدید کاری کے سیلاب میں پس پشت جا پڑی تھی اور جس کا حلقۂ اثر بنگال کے گاؤں تک محدود رہ گیا تھا، پچھلے کچھ برسوں میں اُس کا تماشا اہلِ شہر کے لیے بھی نئے سرے سے پرکشش بن گیا ہے۔ اس صنف میں عام انسانی صورت حال سے نہایت شدید اور انہماک آمیز رشتہ چونکہ اساسی حیثیت رکھتا ہے، اسی لیے یہ صنف جدید کاری کے جھٹکوں کو جھیل گئی۔ سیاسی بیداری اور بصیرت میں اضافے کے ساتھ دل چسپی بھی بڑھتی گئی۔ اسی طرح اُتر پردیش، مدھیہ پردیش، راجستھان اور ہریانہ میں شہروں کے تھیٹر گروپ شاید اپنے آزمودہ اسالیب کے حدود اور ان اسالیب کے مسدود مستقبل کی وجہ سے، لوک روایتوں کی مدد سے نئے راستے ڈھونڈ رہے ہیں۔ نوٹنکی کے اسلوب کی تجدید ہوئی ہے اس پرانے اسلوب میں نئے انسان کا قصہ سنایا جا رہا ہے۔

اردو کا حال اس معاملے میں سرے سے مختلف ہے۔ لوک روایتوں کی بحالیت تو دور رہی، ہمارے علم نے لوک عناصر سے آراستہ اسالیب اور اصناف کو بھی کبھی سنجیدہ تفہیم اور تجربے کا موضوع نہیں بنے دیا۔ دہے (دیہاتی مرثیے) پوربی بھاشا میں لکھے ہوئے سوز اور نوحے، لوک گیتوں کے انداز میں منظوم سیاسی واردات اور عوامی تھیٹر سے ایک غیر شعوری لاتعلقی ہمارا عام شیوہ ہے۔ اس کے برعکس ہندی میں لوک گیتوں کے ذریعے سماجی، سیاسی، تہذیبی صورت حال اور واقعات پر تبصروں کی روش روز بروز ختم ہوتی جاتی ہے۔ اس موقعے پر دو حقائق کی نشاندہی ضروری ہے۔ ایک تو یہ کہ زندگی کی بنیادی سچائیوں میں یقین عوامی ادب کی فکری اساس ہے۔ دوسرے یہ کہ عوامی تجربے شخصی تجربوں کی ضد نہیں ہوتے۔ ایسا نہیں کہ ان حقیقتوں کی طرف سے ہم یکسر بے خبر رہے ہیں۔ واقعہ یوں ہے کہ ہماری لسانی عادتوں اور ادب کے اختصاصی تصور کا جبر ہمارے گلے کا طوق بن گیا۔ اس امر کی جانب ہم توجہ نہ دے سکے کہ زندہ زبانیں اپنے ادب کے لوک روایت اور اس کی امتیازی یا اشرافی روایت میں کوئی ٹکراؤ پیدا کیے بغیر، دونوں کو ساتھ ساتھ آگے بڑھاتی ہیں۔

اردو میں دکنی ادب کا سرمایہ، پھر شمالی ہندوستان میں اردو کی ادبی روایت کے ابتدائی ادوار میں لوک عناصر کا آہنگ کبھی زبان کی اصلاح کے زور میں، کبھی دربار سے وابستہ مصنوعی ماحول اور رکھ رکھاؤ کے شور میں دبتا گیا۔ کبیر، نانک، جائسی، بلگرام کے سنت شاعر اور تو اور ہم نے نظیر اکبرآبادی تک کو ایک عرصے تک لائقِ اعتنا نہیں سمجھا کہ ان سب کے ہاں لوک عناصر کی لے بہت اونچی تھی۔ گاندھی جی کی ہدایت پر ہندی میں رام نریش ترپاٹھی اور اُردو میں دیویندر ستیارتھی نے اپنی لوک روایتوں کی بازیافت کا سلسلہ ایک ساتھ شروع کیا تھا۔ کیسی عجیب بات ہے کہ دیویندر ستیارتھی کی زنبیل میں لوک گیتوں کا ذخیرہ جس تیزی کے ساتھ بڑھتا گیا اردو کے ساتھ ان کے روابط میں اسی تیزی کے ساتھ کمی آتی گئی۔ اس سلسلے میں ہمارا دھیان اس رمز پر بھی نہیں گیا کہ لوک ادب زبانوں کی حدبندی سے ماورا احساس اور فکر کی ایک ایسی کائنات ترتیب دیتا ہے، جہاں کبیر اور بلھے شاہ اور نانک دیو اور لل دید اور سلطان باہو اور عبداللطیف بھٹائی ایک دوسرے کے لیے لسانی اعتبار سے اجنبی نہیں رہ جاتے۔ انسان کے بنیادی تجربوں سے یگانت اور مذہب و ملت، فرقے اور جماعت کی تفریق سے ماورا انسانی حالت کا ادراک ان سب کو ہمارے لیے تقریباً یکساں طور پر قابلِ فہم بنا دیتا ہے۔

میر صاحب کے اس بیان سے کہ:

شعر میرے ہیں گو خواص پسند
پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

ہمیں یہ غلط فہمی نہیں ہونی چاہیے کہ میر صاحب نے یہاں عوامی ادب کی اہمیت کا احساس جگایا ہے۔ عوامی ادب اور عوام سے وجدانی، ذہنی اور جذباتی قربت کا اظہار کرنے والا ادب دو الگ الگ اکائیاں ہیں۔ عوام کے شاعر تو جوش صاحب بھی تھے۔ ایم ایف حسین بھی اپنے آپ کو عوام کا آرٹسٹ کہتے ہیں۔ ایک زمانے میں عوامی ادب کی ترقی پسند تعبیر نے وامق جونپوری کو اس گمان کی راہ دکھائی تھی کہ اردو میں عوامی شاعر سچ پوچھیے تو بس وہی ہیں۔ مگر اس نوع کی شاعری یا مصوری میں عوام کی حیثیت ایک معروض (Object) یا شے (Commodity) کی ہوتی ہے۔ مجھے تو کبھی کبھی یہ سوچ کر بھی ڈر لگتا ہے کہ لوک کلاؤں اور ساہتیہ کی تجدید کا جو ہنگامہ ان دنوں برپا ہے وہ کہیں انھیں Museum - Piece بنا کر نہ رکھ دے۔ آدی باسیوں کی بنائی ہوئی چیزیں یا دیہی صناعوں کی تیار کردہ اشیا کا حال (Present) اگر نودولتیے طبقے کے

ڈرائنگ رومز سے وابستہ ہے تو یقین جانیے کہ ان کا مستقبل صرف میوزیمس (Meseums) میں محفوظ رہے گا۔ صارفیت لفظوں کے معنی بدل دیتی ہے کہ اب انقلاب فکر میں اور قوموں کی سیاسی اور سماجی زندگی میں نہیں، بلکہ فیشن کی دنیا میں آتے ہیں۔ ایسی صورت میں لوک ساہتیہ یا لوک کلاؤں کا شہری معاشروں میں Craze بن جانا خطرے کا سگنل بھی ہے۔ کھلے آسمانوں میں اڑنے والے پرندے کا دم پنجرے میں گھٹنے لگتا ہے۔ جنگل میں اگنے والا پودا گملوں کے لیے نہیں ہوتا۔ (اندیشہ اس بات کا ہے کہ اشیا ہوں یا احساسات، ان کی طلب اگر فیشن کا حصہ بن جائے تو پھر وہ اپنی ندرت اور تازگی کھو بیٹھتے ہیں۔

کمار گندھرو کا کہنا ہے کہ ہمارے شاستر یہ راگوں کا سرچشمہ لوک دھنیں ہیں۔ دوسری طرف ابھی چند روز پہلے ہی استاد غلام مصطفےٰ خاں نے ریڈیو پر ایک انٹرویو کے دوران یہ کہا کہ شاستر یہ سنگیت اب جس مقام پر ہے وہاں اس میں اور لوک سنگیت میں نسبت تلاش کرنا مناسب نہیں۔ میرا خیال ہے کہ اصولی طور پر یہ دونوں بیانات حقیقت پر مبنی ہیں۔ مگر ان کے نتائج پر نظر ڈالی جائے تو اندازہ ہوگا کہ ہیئت کی تبدیلی اشیا اور احساسات کی ماہیت کو بھی تبدیل کر دیتی ہے۔ عوامی ادب بھی اگر محض ہماری حسیت کے سرچشمے کی حیثیت پر رک جائے تو اس کا رول پورا نہ ہو سکے گا۔ ایسے شعر جو خواص پسند ہوں، چاہے ان کا مکالمہ عوام سے ہی کیوں نہ ہو، عوامی ادب کا بدل نہیں ہوتے۔

پس ضرورت اس بات کی ہے کہ ہم اپنے ادب کی صنفوں میں لوک عناصر کی شمولیت کو ہی کافی نہ سمجھیں۔ نظیر اکبر آبادی کی تقویم وتعبیر میں ہمارا رویہ پہلے جیسا نہیں رہا ہے۔ ٹھیک ہے علامہ تاجور نجیب آبادی نے اس صدی کے اوائل میں اردو والوں کو مشورہ دیا تھا کہ ان کے مشاہدات کا رخ دجلہ وفرات کی جگہ گنگا اور جمنا کی طرف ہونا چاہیے۔ ہم نے یہ بات مان لی، یہ بھی ٹھیک ہے، مگر یہ کافی نہیں ہے۔ یہ مقامیت کا شعور ہے، عوامی ادب کے مضمرات کا نہیں۔ لوک روایتوں کو اور ان سے جڑے ہوئے اسالیب کو مسخ Distort یا Corupt کیے بغیر، انھیں تخلیقی بصیرت اور شعور کے ایک نئے منطقے سے روشناس کرانے کی ضرورت ہے۔ انھیں زماں اور مکاں کے ایک نئے دائرے میں لانے کی ضرورت ہے، اس طرح کہ ان روایتوں اور اسالیب کی صورتیں بگڑنے نہ پائیں، اور یہ دائرہ بھی نہ ٹوٹے۔ ہوسکتا ہے کچھ لوگ یہ سوچتے ہوں کہ لوک ادب کی روایت اور اسلوب جب آج کی ہیئت سے مربوط ہوں گے تو اس ہیئت کی شرطوں پر

ہمیں اس روایت اور اسلوب کے کچھ عناصر کو قبول کرنا ہوگا، کچھ کو مسترد کرنا ہوگا۔ مگر یہ کام تو کم و بیش ہر اُس شاعر اور ادیب نے کیا ہے جو گرد و پیش کی دنیا کے سیاق میں اپنے تجربے کا مفہوم متعین کرنا چاہتا ہے۔ دیکھنا یہ ہوگا کہ اس مفہوم کی ترسیل کا رُخ کس کی طرح ہے۔ اب میں چند ٹھوس حوالوں اور مثالوں کے ذریعے اپنی بات کہنا چاہتا ہوں۔ ہمارے لوک ساہتیہ کی جمالیات میں اب سے پہلے کئی ایسے انسانی تجربے ہیں جنھیں صرف اس لیے برتا نہیں گیا کہ یہ تجربے اُس وقت یا تو وجود میں نہیں آئے تھے، یا پھر انھیں آج کی جیسی اہمیت نہیں ملی تھی۔ مثلاً مہنگائی، قرض اور سود کا چکر، جہیز کی رسم یا Bride Burning۔ اب ہندی کے ایک نئے شاعر رمیش رنجک کا یہ گیت سنیے:

مہنگائی نے جُلم کری ڈارے بہنا
دام دال کے بڑھے، دام چینی کے چڑھے
دام ایک ایک چیز کے کرارے بہنا
مہنگائی نے جُلم کری ڈارے بہنا
دھوتی جوڑ کی نئی، پونے تیس کی بھئی
موہے دیکھ گئے دن میں ستارے بہنا

اس گیت کی دھن بھی لوک ہے، حسیت کی سطح بھی۔ حسیت کی اِس سطح پر آئے بغیر زیادہ سے زیادہ وہی کیا جا سکتا ہے جو اردو ہندی کے بہت سے گیت کاروں نے کیا، یعنی یہ کہ عامی روایت سے تشبیہیں اور اظہار کے کچھ سانچے اخذ کر لیے۔ اردو نظم کے نئے شاعروں میں یہ رویہ سب سے زیادہ طاقت کے ساتھ اختر الایمان، مجید امجد، زاہد ڈار اور عمیق حنفی کے یہاں سامنے آیا ہے۔ اس کے کچھ چھینٹے عظمت اللہ خاں اور میرا جی کی نظموں میں بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔ مگر لوک روایت کو آج کی زندگی کے پس منظر میں اک موثر حربے کے طور پر استعمال کرنے کی کوئی بڑی مثال ہمیں اُردو میں نہیں ملتی۔ اس معاملے میں ہندی تھیٹر اور ہندی گیت، دونوں اُردو سے بہت آگے ہیں۔ اردو والوں میں، ایک حبیب تنویر کو چھوڑ کر، جنھوں نے چھتیس گڑھی روایت کو اپنے عہد کی حسیت سے ملانے کی چند بہت اچھی کوششیں کیں (مٹی کی گاڑی، چرن داس چور)، ہمیں مطلع صاف نظر آتا ہے۔ اس کے برعکس ہندی میں تصویر مختلف ہے۔ اسے آپ آریائی ذہن کا کرشمہ کہیں یا حواس کی کائنات اور خیال کی کائنات کو بٹ کر ایک اکائی کے روپ

میں سمجھنے اور دیکھنے کی عادت، بولیوں کے ادب نے جس لوک روایت کی تعمیر کی تھی، کھڑی بولی ہندی نے اُس روایت ۔ سے اپنا تعلق ٹوٹنے نہیں دیا۔ بھارتیندو کے عہد سے نوٹنکی کی روایت جو چلی تو اب تک چلتی چلی آرہی ہے۔ مثال کے طور پر سرویشور دیال سکسینہ (بکری) لکشمی نرائن لال (ایک ستیہ ہریش چندر) مدراراکھشس (آتم سمرپن اور اعلیٰ افسر) شرد جوشی (ایک تھا گدھا عرف قصہ میاں داد) اصغر وجاہت (ویرگتی) اور اشوک چکردھر (چکنی چمیلی) کے یہاں خود گاندھی وادیوں کے ہاتھوں گاندھی واد کے قتل، سماجی قدروں کے زوال، سیاسی اخلاقیات اور بیوروکریسی اور کرپشن کے مسائل سے لے کر ریلوے ملازمین کی ہڑتال اور لکھنؤ میں چکن کا کام کرنے والی عورتوں کے استحصال تک ـــ اُتر پردیش، مدھیہ پردیش اور راجستھان کے لوک روایتوں کا سلسلہ موجودہ معاشرے کی زندہ سچائیوں سے آملا ہے۔ نکڑ ناٹک کی روایت بھی اسی سلسلے میں شامل ہے۔ اس صورتِ حال کے برخلاف اردو ڈرامے کی روایت میں آغا حشر اور امانت لکھنوی کی روایت کو ترقی دینا تو الگ رہا، اسے ایک نئی معاشرتی تعبیر کے خام مواد کی حیثیت سے باقی رکھنے کی جستجو بھی نہیں ہوئی۔

اردو میں عوام ادب کا راستہ جو لوک روایتوں کی تجدید اور نشاۃ الثانیہ کے دور میں بھی ہموار نہ ہوسکا تو صرف اس لیے کہ ہم ان روایتوں کی طاقت، اُن میں مخفی امکانات اور اجتماعی زندگی پر اُن کے اثرات کو سمجھنے سے قاصر رہے۔ ہمارے احساسات پر اُردو ثقافت کی اشرافیت اور مدنیت کا بوجھ الگ ـــ ستم بالائے ستم یہ کہ ابلاغ Communication کا مسئلہ ہیئت اور مواد کی اکائی کا مسئلہ، حکائی روایت اور بیانیہ اصناف پر تحریری اسالیب اور تجریدی اظہار کے تفوق کا مسئلہ۔ یہ مسئلے آج بھی ہمارے لیے بحث طلب ہیں اور انھیں ہم ابھی تک حل نہیں کر سکے۔ متوسط طبقے کی زندگی کے غیر متناسب عمل دخل کی وجہ سے ہندی میں بھی کہانی اور ناول کی صنفیں لوک عناصر کو اس فراخ دلی کے ساتھ جذب نہیں کرسکیں جس کا اظہار ناٹکوں میں ہوا ہے۔ تاہم اس میلان کے واضح نشانات وجے دان دیتھا سے لے کر اصغر وجاہت اور عبدل بسم اللہ تک، جہاں تہاں موجود ہیں نظم ہو یا فکشن، ہم جب تک کہانی پن کے عنصر اور موضوعاتی (Thematic) صداقت کے عنصر سے بدکتے رہیں گے، لوک روایتوں سے اخذ و استفادے کا میلان ہماری حسیت کا حصہ نہیں بن سکے گا۔ لوک روایتوں نے ادب کی جمالیات کے جس نئے تصور کی تشکیل، آج کی حقیقتوں کے فریم ورک میں کی ہے، ہمارے لیے یہ تصور تا حال اجنبی ہے۔ میرا خیال ہے کہ

بنگالی یا ہندی کی لٹل میگزینس (Little Magazines) مثلاً پہل पहल اُترگاتھا उत्तरगाथा اور اور کیوں क्यों और کے خطوط ہمیں پرانی لوک روایت سے نکلی ہوئی اُس نئی جمالیات کو اپنے نظامِ احساس کا جزو بنانے پر اور معاصر عہد کے آشوب اور اجتماعی واردات سے اُس نئی جمالیات کے تعلق پر پھر سے غور کرنے کی ضرورت ہے۔ اُردو کی حد تک، عوامی ادب کے مسائل ہماری اپنی 'بصیرت' نے پیدا کیے ہیں۔ یہ 'بصیرت' پتا نہیں کیوں، اپنی روایت، اپنی لسانی تربیت اور اپنے تمدن کا احاطہ کرنے والی مشینی جمالیات کے بھاری بوجھ کو اب تک اٹھائے پھرتی ہے۔ ہماری بصیرت پل بھر کو یہ نہیں سوچتی کہ اس بوجھ کو ہلکا کرنے کا ایک صاف اور سیدھا راستہ ہماری لوک روایتوں سے نکلتا ہے۔ زبان و بیان کو لیبوریٹری کے حبس سے ہم آزاد ہوسکیں تو غالباً اس کا اندازہ بھی کرسکیں گے کہ آج کے انسانی تجربے اور صورتِ حال کی تعبیر و تفہیم کا ایک زاویہ ہماری لوک روایت سے جڑا ہوا ہے۔ میرے اپنے وجدان میں اِس زاویے کو مراجعت کا نام دے کر مسترد کرنے کا حوصلہ نہیں ہے۔ شاید میں 'جدید انسان' کے افکار و احساسات کی دنیا میں بے حساب ترقیوں سے سہا ہوا آدمی ہوں۔

O

(تاریخ، تہذیب اور تخلیقی تجربہ: شمیم حنفی، سنہ اشاعت اوّل: 2003، ناشر: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی)

ادب، پورنوگرافی اور معاشرہ

انسانی شخصیت کی نشوونما میں جنسی جذبے کے شعوری اور لاشعوری محرکات اور اظہار کو بڑا اہم اور نمایاں مقام حاصل ہے۔ جنسی جذبہ نہ صرف انسانی نسل کی افزائش اور بقا کے لیے ہی لازمی ہے بلکہ دنیا کی بیشتر ادبی اور فنی تخلیقات میں جنسی جذبے اور اس پر مبنی انسانی رشتوں کی عکاسی کو مرکزی حیثیت حاصل رہی ہے۔ بقول مانڈ سلے انسان کی جنسی خواہش اور ہر چیز کو جو ذہنی یا تخیلی طور پر جنس سے وابستہ ہے، یا اس سے جنم لیتی ہے، ختم کر دیا جائے تو ہماری زندگی سے شاعری اور شاید تمام اخلاقی جذبے کا نام ونشان ہی مٹ جائے گا۔

لیکن جب بھی، ادب، فن اور فلم میں جنسی موضوع اور اس سے پروردہ انفرادی اور سماجی مسائل کے گوناگوں پہلوؤں کی عکاسی کی جاتی ہے تو ریاست، قانون، سماج، اخلاق، مذہب، روایت اور رائے عامہ کے لیے کئی مسائل پیدا ہوجاتے ہیں اور بعض اوقات ایسے ادب کو مخرب اخلاق، فحش، عریاں اور خلاف تہذیب قرار دیا جاتا ہے۔ اس لیے ادب اور فلم میں جنسی مسائل بالخصوص انسان کے نجی جنسی رشتوں کو ان کے تمام تر داخلی اور خارجی اظہار کو جذبات اور تفصیلات کے ساتھ پیش کرنے پر کچھ لوگ احتساب کی ضرورت محسوس کرتے ہیں۔ یہ سوال کافی پیچیدہ ہے کہ ادب اور فن میں جنس کے موضوع کو کیسے پیش کیا جائے اور اس سے بھی زیادہ مسئلہ یہ ہے کہ اس کا بیان کیسے نہ کیا جائے۔ جنسی موضوعات اور ان کی عکاسی پر اخلاق، روایت، مذہب یا قانون کی پابندیاں کہاں تک جائز ہیں اور معاشرے کی ترقی اور ارتقا کے لیے کہاں تک ضروری ہیں۔ جس ادب کو فحش یا مخرب اخلاق قرار دیا جاتا ہے۔ کیا وہ واقعی فحش اور مخرب اخلاق ہوتا ہے؟ کیا فحاشی کا فیصلہ خارجی اور قانونی معیاروں کے تحت صحیح ہے؟ کیا فحاشی کے نفسیاتی اور معاشرتی پہلوؤں کو نظر انداز کیا جاسکتا ہے اور اگر کسی خارجہ معیار یا مروجہ اخلاقی اقدار

کے تحت فحاشی کے انسداد کے لیے قانون نافذ کیے جاتے ہیں تو کیا فحش ادب کی تخلیق، اشاعت اور فروخت بند ہو جائے گی؟ لیکن سب سے اہم سوال یہ ہے کہ کیا کسی آدمی کو قانون کے ذریعہ با اخلاق بنایا جا سکتا ہے؟ یا فحش ادب کے ذوق کو ختم کر کے کسی فرد کو نارمل یا ذہنی طور پر صحت مند بنایا جا سکتا ہے؟ فحاشی اور احتساب پر الگ سے بحث کی ضرورت ہے۔ اس وقت ہمارے سامنے سوال یہ ہے کہ فحاشی سے کیا مراد ہے؟ کیا ہر فحش تحریر یا فلم پورنوگرافک ہے؟

جیمز جوائس کی ناول ''یولی سس'' اور ڈی ایچ لارنس کی ''لیڈی چیٹر لیز لور'' یا عصمت چغتائی کے افسانے ''لحاف'' اور منٹو کے افسانے ''ہتک'' ''بو'' اور ''ٹھنڈا گوشت'' فحاشی کے حامل نہیں۔ ان تخلیقات میں کہیں کہیں فحاشی کا عنصر ڈھونڈنے سے دریافت کیا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ تحریریں قطعی طور پر پورنوگرافک نہیں۔ عریانیت اور جنس کا حقیقت پسندانہ بے باک اظہار پورنوگرافی نہیں۔ ایک پورنوگرافک کتاب یا فلم کو فحش کتاب یا فلم سے الگ کیا جا سکتا ہے۔ پورنوگرافی کا واضح مقصد ارادی طور پر جنسی جذبات کو مشتعل کرنا ہے اور جنسی جذبہ کو شہوت پرستی یا سادیت پرست عمل کی طرف راغب کرتا ہے۔ فحش کتاب کا ایسا کوئی غالب یا فوری مقصد نہیں ہوتا۔ اور نہ ہی یہ جنسی فعل کی ترغیب دیتی ہے۔ ''یولی سس'' اور لیڈی چیٹر لیز لور'' میں یقینی طور پر فحش حصے ہیں۔ لیکن ان کا مقصد جنسی جذبے میں ہیجان پیدا کر کے شہوت پرستانہ عمل کی طرف راغب کرنا نہیں۔ ہر حصہ ایک مکمل فن پارے کا جزو لاینفک ہے۔ امریکی مصنف ولز لے نے 1933 میں ''یولی سس'' کے بارے میں اپنا فیصلہ سناتے ہوئے کہا کہ ''یولی سس'' ایک ایماندارانہ اور بیباک تصنیف ہے۔ میرے خیال میں اس کے خلاف کی گئی تنقید جائز نہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ کئی جگہوں پر ''یولی سس'' بنا مقصد متلی کی کیفیت پیدا کرتی ہے۔ لیکن یہ کتاب کبھی بھی شہوت پرستانہ قرار نہیں دی جا سکتی۔ امریکہ میں ہی جج پال میری نے کنسے انسٹی ٹیوٹ آف سیکس ریسرچ کے لیے منگوائی گئی جنسی کتابوں کی ضبطی کے خلاف فیصلہ دیتے ہوئے کہا کہ ہمیں یہ نہیں دیکھنا کہ مواد فحش ہے بلکہ یہ کہ اس مواد کا اثر کیا لیا جاتا ہے؟ اس سے سفلی جذبات پیدا ہوتے ہیں یا نہیں اور اسے کس مقصد کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ ورنہ جنس کے موضوع پر لکھی گئی ہر سائنٹفک کتاب بھی فحش اور عریاں قرار دی جا سکتی ہے۔

اس کے برعکس پورنوگرافی جنسی خواہش کی تسکین کا مابدل ہے۔ جو قاری یا ناظرین کو جنسی طور پر خودلذتی کی جانب راغب کرتی ہے۔ پورنوگرافک کتابیں، تصویریں اور فلمیں عام لوگوں

کی نفسیاتی پیچیدگیوں اور معاشرے کی غلط اقدار پر مبنی پوشیدہ حقارت، خوف اور گناہ کے تصورات کا فائدہ اٹھا کر جنس کو تجارت کی شے بنا دیتی ہیں اور معاشرے کو خود تسکینی کی لذت کی طرف راغب کرتی ہیں۔ پورنوگرافی دراصل خود تسکینی کا ہی ذریعہ ہے جسے خریدار جنسی شریک کی حیثیت سے قبول کرتا ہے۔ پورنوگرافی جنسی تسکین کی تحریک دیتی ہے یا اس کا باعث بنتی ہے یا اس کا مابدل ہے۔ پورنوگرافی فرسٹریشن کے شکار مایوس لوگوں اور نفسیاتی مریضوں کے لیے مواد مہیا کرتی ہے۔ اس میں جنس کو تحقیر کی نظر سے پیش کیا جاتا ہے اس لیے ڈی ایچ لارنس جس کی ناول ''لیڈی چیٹر لیزلور'' کو کئی بار فحاشی کے الزام کا نشانہ بنا پڑا ہے، پورنوگرافی کی مذمت کرتے ہوئے رقمطراز ہے۔ ''پورنوگرافی جنس کی تذلیل ہے۔ اسے گندگی کے تصورات سے ملوث کرتی ہے۔ یہ انسانی جسم کی تذلیل ہے اور اہم انسانی رشتوں کی تذلیل کا باعث بنتی ہے۔ وہ انسانی عریانیت کو بدصورت، مکروہ اور سستی سطح پر لے آتی ہے اور جنسی افعال کو غلیظ، حقیر، ادنیٰ، معمولی اور مجرمانہ بناتی ہے۔''

ظاہر ہے کہ انسانی زندگی میں جنس کی جن متوازن رویے اور عمل کی ضرورت ہے اور انسان کی زندگی میں جنس کو جو مرکزی اور مخصوص مقام حاصل ہے، پورنوگرافی اس کو متزلزل کر کے محض لذت کوشی کی سطح پر لے آتی ہے۔ اس طرح انسان کی مکمل زندگی اور اس کی جنسی زندگی کے درمیان خلیج حائل کر دیتی ہے اور اس کی شخصیت کی اکائی کو تہس نہس کر دیتی ہے۔ وہ جنسی افعال کے کج رو، مریضانہ، شہوت پرستانہ اور سادیت پرستانہ اظہار پر زور دیتی ہے۔ اور اس میں جنسی افعال کی ایسی تفصیلات پیش کرتی ہے جنہیں عام انسان عمل میں نہیں لاسکتا۔ اس طرح وہ اس کی جنسی خواہش اور تصورات کو ناقابل حصول منزل کی طرف لے جاتی ہے اور اسے مزید مایوسیوں کا سامنا کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ اس کا مقصد ارتفاع یا قلب ماہیت نہیں اور نہ ہی محض کیتھارسس ہے بلکہ ہیجان انگیزی ہے۔ اس لیے پورنوگرافی لگاتار ایک دائرے کے اندر ہی گھومتی رہتی ہے، اور انسان جذباتی طور پر نہ آگے بڑھتا ہے اور نہ ہی اس کی نشوونما ہوتی ہے۔ بلکہ اس کے برعکس وہ جذباتی طور پر عہد طفلی کی طرف لوٹ جاتا ہے۔ پورنوگرافی دراصل جنسی مراجعت اور طفلانہ جنس پرستی، تنہائی کے خوف اور خودلذتی کی طرف لے جاتی ہے اور اپنی آخری شکل میں جرم اور سادیت پرست عمل کی جانب ہے۔

جو لوگ جنس کا بیمار تصور رکھتے ہیں یا جنسی کجروی یا کسی نفسیاتی الجھن کا شکار ہیں،

پورنوگرافی ان کے لیے جنسی لذت کا مواد مہیا کرتی ہے۔ ذہنی طور پر نابالغ اور خام لوگوں کو پورنوگرافی اپنا شکار آسانی سے بنا لیتی ہے۔ ایسے لوگ پورنوگرافی کے لیے مریضانہ ذوق رکھتے ہیں۔ یہ سوال بحث طلب ہے کہ کیا پورنوگرافی فرد کو جنسی ترغیب دیتی ہے یا جو لوگ اس ترغیب کے متلاشی ہیں پورنوگرافی پر احتساب کے لیے ان کی شدید خواہش بیدار ہو جاتی ہے۔ پہلی صورت میں پورنوگرافی پر احتساب کی ضرورت ہے۔ لیکن دوسری صورت میں یہ مسئلہ اس فرد کی نفسیات سے متعلق ہے جو پورنوگرافی کے لیے ذوق رکھتا ہے کیونکہ ہر قانونی پابندی کے باوجود ایسے لوگ پورنوگرافک تحریروں، تصویروں، اور فلموں تک رسائی حاصل کر لیتے ہیں۔ ایسے لوگوں کے لیے تحلیل نفسی اور نفسیاتی علاج کی ضرورت ہے۔ اس سلسلے میں کنسے انسٹی ٹیوٹ آف سیکس ریسرچ نے جو نتائج اخذ کیے ہیں وہ کافی غور طلب ہیں۔ ادبی تحریروں کے مطالعہ سے جنسی تسکین حاصل کرنے کے لیے کنسے انسٹی ٹیوٹ نے جو ریسرچ کی ہے اس کے مطابق جنسی تحریریں جنسی ترغیب کا سب سے بڑا باعث نہیں، اس ریسرچ کے بعض پہلو کافی دلچسپ ہیں۔

جنسی افسانوں سے ترغیب

جنسی تحریک	عورت (فیصدی)	مرد (فیصدی)
واضح یا/اور اکثر	2	16
کچھ کچھ	12	21
بالکل نہیں	84	53
کیس تعداد	5523	1302

ادبی تحریروں سے جنسی ترغیب

جنسی تحریک	عورت (فیصدی)	مرد (فیصدی)
واضح یا/اکثر اور	16	21
کچھ کچھ	44	38
بالکل نہیں	40	41
کیس تعداد	5699	3952

409 میں سے 208 عورتوں نے ریسرچ کے سوالنامے کا جواب دیتے ہوئے کہا کہ ان کے لیے جنسی ترغیب کا سب سے بڑا باعث مرد ہیں۔ ماہرین نفسیات کی رائے میں مرد اور

عورت کے غیر متوازن جنسی افعال اور اظہار کی ترغیب کا باعث کوئی بھی چیز ہو سکتی ہے۔ اس کا تعلق اُن کی نفسیات سے ہے۔ عورتوں کے کپڑوں سے لے کر بچوں کے پرام تک، خوشبو، کپڑے، جوتے، موزے، ہاتھ، سگریٹ کیس غرضیکہ ہر چیز مختلف افراد کے لیے جنسی جذبے کا محرک ثابت ہو سکتی ہے۔

فیٹش (Fetish) نفسیاتی کجروی ہے جس کا علاج عدالت میں نہیں۔ ذہنی امراض کے اسپتال میں ہی ممکن ہے۔

جدید معاشرے میں جنسی آزادی کی تحریک کے باعث کچھ لوگوں نے پورنوگرافی کو بھی جمالیات کی سطح پر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ پیٹر مائیکلن نے اپنی مشہور تصنیف ''پورنوگرافی کی جمالیات'' میں تحریر کیا ہے کہ پورنوگرافی ایک طرح کا رومان ہے۔ جوان دوسرے جذباتی رومانوں سے زیادہ برا نہیں۔ جو ایما بووری کی پوری زندگی پر حاوی ہیں۔ پورنوگرافی انسان کے جنسی ارادے کی تخلیقی روداد ہے جو جنس سے متعلق انسان کے نیوراتی اور مثالی رویئے کی حقیقت پرستانہ تصویر پیش کرتی ہے۔

دنیا کے مختلف ممالک میں نئے اخلاق کی جو لہر بڑھ رہی ہے۔ اس کے زیر اثر پورنوگرافی کو سماج کے لیے ضروری اور مفید سمجھا جا رہا ہے۔ پورنوگرافی سے لطف اندوز ہونے کا رویہ فرد کا ذاتی معاملہ قرار دیا جا رہا ہے اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی جارہی ہے کہ پورنوگرافی کے خلاف احتسابی کارروائی اپنے مقاصد میں ناکام ثابت ہوئی ہے۔ احتسابی کارروائی پورنوگرافی کو پوشیدہ اور زمین دوز بنا دیتی ہے۔ اسے ختم نہیں کر سکتی اور اس طرح اس کی اشاعت اور زیادہ بڑھ جاتی ہے اور اس کے ساتھ احساس گناہ بھی بڑھ جاتا ہے، جن ممالک میں (مثال کے طور پر سویڈن اور ڈنمارک میں) پورنوگرافی پر پابندیاں قریب قریب ختم کردی گئی ہیں۔ ان میں پورنوگرافک کتابوں، تصویروں اور فلموں کی مانگ بہت کم ہوگئی ہے۔ پورنوگرافی سے مسلسل لطف اندوز ہونے کے بعد لوگ بوریت اور لاتعلقی کے ایک ایسے مقام پر پہنچ جاتے ہیں جہاں ان کے لیے اس میں کوئی کشش باقی نہیں رہتی۔ اس امر کی صداقت کو تسلیم کرنے سے قبل مزید حقائق اور ریسرچ کی ضرورت ہے۔ کیونکہ ریسرچ یہ بھی کہتی ہے کہ کشش کا ختم ہونا عادت کا ختم ہونا نہیں۔ پورنوگرافی بھی دوسری نشی اشیاء کی طرح لوگوں کو اپنا مستقل شکار بنا لیتی ہیں۔ لیکن ہمیں اس حقیقت کو بھی نظرانداز نہیں کرنا چاہیے کہ پورنوگرافک تحریروں اور فلموں میں اس بات کا

خیال رکھا جاتا ہے کہ جنسی افعال نقطہ عروج پر کبھی بھی نہ پہنچنے پائیں تا کہ تشنگی کا احساس ہمیشہ قائم رہے جس کے باعث پورنوگرافی کی خواہش ایک نہ ختم ہونے والا سلسلہ بن کے رہ جائے۔

فحاشی اور پورنوگرافی کے امریکی کمیشن نے پورنوگرافی پر پابندی کو غیر ضروری اور ناجائز قرار دیتے ہوئے احتساب کو کم کرنے کی سفارش کی ہے۔ کمیشن کی رائے میں یہ ثابت نہیں ہوسکا کہ پورنوگرافی جرائم، جنسی بے راہ روی، تشدد اور شدید جذباتی الجھنیں پیدا کرنے کا باعث بنتی ہے۔ حالانکہ امریکہ کے ہی ایک دوسرے کمیشن نے جو تشدد کی چھان بین کے لیے قائم کیا گیا تھا جو نتائج اخذ کیے ہیں ان کی رو سے مار دھاڑ کی فلموں میں جرائم اور جنسی تشدد کے مناظر ترغیبی اثر کے حامل ہیں۔ ان مناظر کا اثر مجموعی طور پر انسان کے افعال پر پڑتا ہے۔ صدر نکسن نے فحاشی اور پورنوگرافی کے کمیشن کو اخلاقی دیوالیہ پن کا لقب دیا ہے اور یہ اعلان کیا کہ وہ کمیشن کی تجاویز کو رد کر دیں گے۔ امریکی سینیٹ کی اکثریت کے لیڈر مائیک مینس فیلڈ نے امریکہ میں بڑھتی ہوئی پورنوگرافی کی رو کو امریکی سماج میں زہر پھیلانے والا نمبر مسئلہ قرار دیا ہے۔

پورنوگرافی کے خلاف آواز بلند کرنے والوں میں تحریک آزادیٔ نسواں کے پیروکار بھی شامل ہیں۔ ان کی نظر میں پورنوگرافی عورتوں کے خلاف مردوں کی گہری سازش کا نتیجہ ہے۔ پورنوگرافک تحریروں اور فلموں میں عورت کو مرد کی جنسی تسکین کا ایک ذریعہ سمجھا جاتا ہے، اور عورت کی انسانی حیثیت کو ختم کر کے اس کی جنسی حیثیت پر زور دیا جاتا ہے جو تعیش کا سامان فراہم کرتی ہے اور جس پر جنسی لذت کے حصول کے لیے ہر قسم کا سادیت پرستانہ تشدد اور جبر روا رکھا جاتا ہے۔ آزادیٔ نسواں کے علم برداروں کے نزدیک پورنوگرافی مرد کی جنسی سیاست کا ایک خطرناک حربہ ہے۔ جس کے باعث عورت کو ادنیٰ اور حقیر سمجھ کر اس کے جسم کے ہر زاویے کو عریاں اور سنسنی خیز اور شہوت انگیز طریقے سے پیش کیا جاتا ہے۔ عورت کا جسم محض نمائش کی چیز بن کے رہ جاتا ہے جس کا مقصد سوائے جنسی جذبات کو مشتعل کرنے کے اور کچھ نہیں۔ ان کے خیال میں عورتیں پورنوگرافی کی تخلیق میں حصہ نہیں لیتیں، اس کے خالق ہمیشہ مرد ہی ہوتے ہیں۔ پورنوگرافی کے شائقین میں زیادہ تعداد مردوں کی ہے (1970ء میں امسٹرڈم میں منعقد ہونے والے یورپین سیکس فلمز فیسٹول کے بارے میں نامہ نگاروں کی خبر ہے کہ اس فیسٹول میں شامل ہونے والے ناظرین میں عورتوں اور مردوں کی تعداد قریب قریب یکساں تھی اور ان میں سے بیشتر لوگ اپنے عالم شباب میں تھے)۔ اس سے ایک بات اور بھی واضح ہوجاتی ہے کہ

پورنوگرافی سے لطف اندوز ہونے والے ضروری نہیں کہ ادھیڑ عمر کے ہی ہوں جیسا کہ بعض ماہرین نفسیات کا خیال ہے۔

ہیولاک ایلس، سگمنڈ فرائیڈ اور کئی دوسرے ماہرین نفسیات نے جہاں اس امر پر کافی زور دیا ہے کہ انسانی تہذیب میں فحش تحریروں کا اہم رول ہے وہاں انہوں نے پورنوگرافی کی خواہش کو مریضانہ قرار دیا ہے۔ ان ماہرین کی رائے میں فرد سماج میں رسم و رواج اور روایت کے ورثے سے نجات حاصل کرنا چاہتا ہے اور وہ اس نجات کی راہ فحش ادب کے ذریعے تلاش کرتا ہے۔ اس لیے فحش ادب کی ضرورت ہمیشہ رہے گی۔ ایسا ادب سماج کے لیے سیفٹی والو کا کام کرتا ہے ورنہ سماج میں جنسی غلاظت پھیل جانے کا خطرہ ہے۔ کچھ لوگوں کی رائے میں یہ دلیل کچھ اس قسم کی ہے کہ ہر سماج میں قحبہ خانوں کی ضرورت رہے گی اور ان پر پابندی عائد کرنا حماقت ہے کیونکہ قحبہ خانے انسان کی جنسی کمزوریوں اور دبی ہوئی تشنہ تکمیل خواہشات کو پورا کرنے کا ذریعہ ہیں۔ اگر یہ ختم ہو جائیں تو پورے سماج میں جنسی غلاظت پھیل جائے گی۔

لیکن ماہرین نفسیات نے جہاں فحش ادب پر پابندی لگائی جانے کے خلاف آواز اٹھائی ہے۔ وہاں انہوں نے پورنوگرافی پر قانونی گرفت کا مطالبہ کیا ہے۔ اور پورنوگرافی کو قحبہ خانے کے نظام کا بدل قرار دیا ہے۔ ہیولاک ایلس نے اپنے مضمون فحاشی کا ازسرنو جائزہ میں تحریر کیا ہے کہ فحاشی انسان کی سماجی زندگی کا مستقل عنصر ہے اور یہ انسان کے ذہن کی گہری نفسیاتی ضرورتوں کو پورا کرتی ہے۔ فحاشی ہر نظام میں قائم رہے گی کیونکہ اس کی جائز اور فطری بنیاد ہے۔ لیکن فحاشی کی احمقانہ اور عامیانہ قسم جسے پورنوگرافی کہا جاتا ہے یعنی اس ادب اور فن کی بنیاد جو قحبہ خانوں اور اس کے مکروہ نظام کا مابدل ہے، فطرت پر نہیں بلکہ مصنوعی پوشیدگی پر ہے۔

پورنوگرافی پر سیاسی نوعیت کے حملے بھی ہوئے ہیں۔ تحریک آزادی نسواں کے پیروکاروں کے علاوہ نئی بائیں بازو کی تحریک کے مشہور مفسر ہربرٹ مارکیوز نے موجودہ ماس کمیونی کیشن کے مضر اثرات کا ذکر کرتے ہوئے جنسی آزادی کی تحریک کی بھی مذمت کی ہے کیونکہ جنسی آزادی سماج میں سیفٹی والوں کا کام کرتی ہے۔ اس کے علاوہ پورنوگرافی انسان کو بزدل بناتی ہے۔ مارکیوز جنسی پابندیوں سے آزادی کو سرمایہ دارانہ سازش قرار دیتا ہے۔ اس کے خیال میں یہی باعث ہے کہ سرمایہ دارانہ نظام میں جنسی آزادی کا دور دورہ زیادہ ہے۔ پروفیسر والٹر برنس کی رائے میں پورنوگرافی کا اخلاقی فضا پر مجموعی طور پر برا اثر یقینی طور پر پڑتا ہے۔ پورنوگرافی

انسان کو بے شرم اور حیوان بناتی ہے اور وہ انسانی میلانات کو جبر و ستم کی طرف راغب کرتی ہے۔
اس میں کوئی شک نہیں کہ انسانی ذہن اور افعال پر پورنوگرافی کا اثر پڑنا ناگزیر ہے۔ اگر ایک اچھی کتاب انسان کو نیکی کی طرف راغب کرسکتی ہے تو ایک بری کتاب اس پر برا اثر بھی ڈال سکتی ہے۔ ایک مطالعہ کی رو سے جنسی مواد کے اثرات کے بارے میں پوچھے گئے سوالات کے جواب میں لوگوں کی ۳/۵ تعداد نے کہا کہ ایسے مواد سے انہیں جنس کے بارے میں علم حاصل ہوتا ہے۔ نصف کے قریب تعداد نے قبول کیا کہ جنسی موادلذت کا سامان مہیا کرتا ہے۔ اس سے دوسری جنس سے زبردستی کرنے کی ترغیب حاصل ہوتی ہے۔ اخلاق خراب ہوتا ہے اور جنسی طور پر ازدواجی زندگی پر خوشگوار اثر پڑتا ہے۔ یہ جوابات کچھ مستند معلوم نہیں ہوتے۔ کیونکہ ایسا نظر آتا ہے کہ یہ جوابات سنی سنائی باتوں پر مبنی ہیں نہ کہ ذاتی تجربے پر، لیکن ماہر سماجیات اس بات پر متفق نظر آتے ہیں کہ پورنوگرافی کا فوری اثر یا ترغیب ہو یا نہ ہو اس کا مخرب اثر پوری فضا میں دھیرے دھیرے اس طرح سرایت کر جاتا ہے کہ جنسی بے راہ روی اور سادیت پرست جنسی لذت کوشی اور تہذیب کے زوال کے لیے ماحول تیار ہو جاتا ہے۔
حقیقت کیا ہے؟ کوئی بھی آدمی یقینی طور پر یہ نہیں کہہ سکتا کہ معاشرے یا فرد پر پورنوگرافی کا برا اثر نہیں پڑتا یا ضرور پڑتا ہے۔ اس سلسلے میں جتنی بھی ریسرچ ہوئی ہے یا جو مطالعے پیش کیے گئے ہیں وہ مکمل طور پر سائنٹفک یا مستند نہیں کہے جاسکتے اور ان کے نتائج کو پورنوگرافی کے حق میں یا اُس کے خلاف استعمال کیا جاسکتا ہے۔ لیکن اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ادب، فن اور فلم سے جنسی تلذذ حاصل کرنا فرد کی نفسیاتی ساخت اور اس کے جمالیاتی ذوق اور احساس پر منحصر ہے اس کے لیے ضرورت اس بات کی ہے کہ فحاشی اور پورنوگرافی کے بنیادی فرق اور محرکات اور ان سے پروردہ فنی نفسیاتی اور سماجی مسائل کو سمجھا جائے اور عام قارئین اور ناظرین میں صحیح جمالیاتی ذوق کی تربیت کی جائے۔ تاکہ وہ فنی اور سماجی طور پر بامقصد فحاشی اور شہوت پرستانہ اور ہیجان انگیز ترغیب دینے والی پورنوگرافی میں فرق کرسکیں۔ ورجینیا وولف نے صحیح کہا ہے کہ ایک عام ذہانت اور ذوق کا آدمی ان دونوں قسم کی کتابوں کے فرق کو جانتا ہے اور ایک دوسرے سے ممیز کرنے میں اسے کوئی دقت پیش نہیں آتی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ صحیح ادب زندگی سے متعلق تصورات کو بیان کرتا ہے نہ کہ افعال کو جب کہ پورنوگرافی میں افعال جنسی پر زور دیا جاتا ہے۔

O

تنقید-قدر اور معیار کا مسئلہ

تاریخ تنقید یا عمل تنقید کی گونا گونی پر نظر ڈالی جائے تو یہ بات سامنے آئے گی کہ مختلف ادوار میں اور مختلف لوگوں کے لیے تنقید کا مقصد مختلف رہا ہے اور اس کے اصول اور ضوابط اس مقصد کے مطابق وضع کیے گئے ہیں۔ مثلاً ابتداء عام طور سے ہر ادب میں تنقید شعراء کی رہنمائی کا فرض انجام دیتی رہی ہے۔ طرز ادا، انتخاب الفاظ، اصول شعر گوئی، صنائع کے استعمال، پابندی فن اور ضرورت اظہار کے متعلق ہدایتیں دیتی رہی ہے تا کہ شعراء نہ صرف غلطی سے محفوظ رہیں بلکہ اپنے تخلیقی عمل کو زیادہ سے زیادہ موثر بنا سکیں۔ اس میں مواد اور موضوع کی بحث بہت کم ہوتی تھی۔ کوئی ارسطو کا سا ہمہ گیر فلسفیانہ اور حکیمانہ ذہن رکھنے والا نفس شعر، حقیقت کی نوعیت، شاعری اور تاریخ کے فرق، شاعری کے مقصد یا منصب کی بحث چھیڑ دے، تو دوسری بات تھی ورنہ تنقید کا اصل مقصود شاعر کی رہنمائی ہوتا تھا۔

اگر غور سے دیکھا جائے تو اس قسم کی تنقید میں عام قاری کے لیے بھی براہ راست کچھ نہیں ہوتا تھا حالانکہ بعض نقادوں کے نقطۂ نظر سے تنقید کا اصل مقصد پڑھنے والوں کی ہدایت اور اعانت ہونا چاہیے تا کہ وہ شعر و ادب سے زیادہ سے زیادہ لطف حاصل کر سکیں۔ اس ہدایت اور اعانت کے مختلف مدارج ہو سکتے ہیں کیونکہ ہر قاری کے مطالعہ کا مقصد اور لطف اندوزی کی سطح یکساں نہیں ہو سکتی۔ کوئی محض پڑھ لینے اور سطحی تفریح حاصل کرنے پر قانع ہو سکتا ہے اور کوئی گہرائی میں اتر کر لکھنے والے کے نقطۂ نظر سے بھی الجھ سکتا ہے، اپنی پسندیدگی کا جذباتی یا استدلالی اظہار بھی ہو سکتا ہے اور تقابلی مطالعہ کر کے ایک قسم کی تخلیق یا ایک شاعر اور ادیب کو دوسری تخلیق یا دوسرے ادیب پر ترجیح بھی دے سکتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ نقاد کو ان منزلوں میں قاری کی رہنمائی کرنا چاہیے یا نہیں؟ یہ اس کے دائرہ عمل میں آتا ہے یا نہیں اور اگر آتا ہے تو

کس حد تک؟ مطلب یہ ہے کہ اسے محض ایک ذہین قاری بنے رہنے پر اکتفا کرنا چاہیے یا منصف اور قانون ساز بننے کی ذمہ داری بھی لینا چاہیے۔

اس منزل پر اس فلسفی مزاج نقاد کا وجود بھی تسلیم کرنا پڑتا ہے جو تنقید کرنے والوں کی رہنمائی کرنا چاہتا ہے، جو ادبی پرکھ کے طریقے بتاتا، حسن و قبح کے اصول وضع کرتا، تجزیہ اور تخیل کے قاعدے بناتا اور تنقید کے مقصد اور حدود سے بحث کرتا ہے۔ یہ ساری باتیں ادبی تنقید کے دائرے میں آجاتی ہیں اور کسی نہ کسی شکل میں ادب فہمی میں مدد دیتی ہیں لیکن دوسرے علوم کی طرح تنقید کو بھی ایک معیاری علم بنانے کے کچھ نہ کچھ حد بندی کرنی پڑے گی اور یہ سوچنا پڑے گا کہ ادبی تنقید اپنی نوعیت کے لحاظ سے ایک خالص اور معین علم ہے یا اس کے اصول و ضوابط مقرر کرنے میں دوسرے علوم سے مدد لینا ہوگا۔ یہیں تنقید کے مختلف مکاتب، اقسام یا اسالیب وجود میں آجاتے ہیں اور اس کی وہ حیثیت نہیں رہ جاتی جو ہم سائنس کو دیتے ہیں۔ کچھ نقاد اپنے اصولی، منظم اور مرتب طریق کار کی بنا پر تنقید کو سائنس کہنے پر اصرار کرتے ہیں لیکن جب ادب کی نزاکتوں پر نگاہ جاتی ہے اور انسانی ذوق کی نیرنگیوں کا احساس ہوتا ہے تو طریق کار 'سائنٹفک' ہونے کے باوجود تنقید کو سائنس کہنا دشوار ہو جاتا ہے۔

ایک سیدھی سی بات یہ ہے کہ ادب میں دو بے جوڑ عناصر کے میل سے وحدت پیدا ہوتی ہے۔ زبان اور اس کا مفہوم مل کر تیسرا بعد پیدا کرتے ہیں جسے 'فن' کہہ سکتے ہیں یا 'شعر و ادب' کے نام سے موسوم کر سکتے ہیں۔ حالانکہ ادب میں زبان اور مفہوم کے معمولی رشتے کے علاوہ ایک ایسا جمالیاتی رشتہ یعنی ایک ایسا چوتھا بعد بھی ہونا چاہیے جو جذبہ، تخیل یا دونوں میں جذباتی یا ذہنی حظ پیدا کرے۔ زبان آوازوں کا مجموعہ ہونے کی حد تک ایک جسمانی عمل ہے لیکن معنیٰ اور مفہوم کے دائرے میں داخل ہو کر ذہنی عمل بن جاتی ہے۔ فن کے نقطہ نظر سے آوازوں کے صوتی مناسبات بھی اہمیت رکھتے ہیں لیکن ان کے معنوی پہلو پر غور کیے بغیر اصل مطلب تک رسائی نہیں ہو سکتی۔ زبان کا معنوی پہلو بھی اس پیچیدگی سے خالی نہیں ہے کہ بعض الفاظ لغت سے ہٹ کر اپنے علامتی معنی ہی کے ذریعہ اصل مفہوم تک پہنچاتے ہیں۔ ادب کا مطالعہ کرنے والا وجدانی یا شعوری طور پر کسی نہ کسی حد تک ان کا احساس ضرور رکھتا ہے اس لیے کوئی تنقیدی طریق کار جو ان باتوں کو نظر انداز کرتا ہے مکمل ادب فہمی میں معین نہیں ہو سکتا۔ اس طرح تنقید

کے ایسے اصولوں کی تشکیل جو ہر نوع کے ادبی مطالعہ کے لیے کافی ہوں اور ہر حال میں یکساں نتائج پیدا کریں شاید ہی ممکن ہو سکے۔

تنقیدی مسائل کی بحث میں اس حقیقت کو اکثر غیر اہم سمجھ کر چھوڑ دیا گیا ہے کہ تنقید کس کے لیے ہونی چاہیے۔ حالانکہ اس کا تعین کیے بغیر تنقیدی عمل کی حد بندی نہیں کی جا سکتی، لغات اور قاموس میں تنقید کی وضاحت کرتے ہوئے علما نے تشریح، تجزیہ اور سخن فہمی کے ساتھ ساتھ قدر اور معیار کے تعین پر بھی زور دیا ہے۔ موجودہ دور کے کچھ نقادوں کے علاوہ ہر عہد میں تنقید نگاروں نے اپنے اپنے نقطہ نظر سے یہی کیا ہے لیکن نقطہ نظر کے فرق ہی نے الجھنیں پیدا کی ہیں، کیونکہ بعض تنقیدی عمل میں ایک مقام پر ٹھہر جاتے ہیں بعض دوسرے مقام پر، بعض محض ادبی قدروں کی تلاش کرتے ہیں، بعض ادبی موضوع اور مواد کی بنیاد پر کچھ اور ذہنی خصوصیات کی بھی جستجو کرتے ہیں۔ اس طرح تنقیدی عمل کی نوعیتیں بدلتی جاتی ہیں۔ ایک معمولی سی مثال سے یہ بات سمجھی جا سکتی ہے۔

کسی کے سامنے ایک شعر پڑھا جاتا ہے اور سننے والا اسے پسند کرتا ہے یا اس سے متاثر ہوتا ہے اور شعر سنانے والے کا جو مقصد یا خیال تھا وہ پورا ہو جاتا ہے، سننے والے نے کیا کیا؟ غالباً جس موقع کی مناسبت سے وہ شعر پڑھا گیا تھا وہ اس سے ہم آہنگی رکھتا تھا، الفاظ ایسے تھے جن کے سمجھنے میں اسے دشواری نہیں ہوئی اور شعر جس جذبہ یا خیال کی ترسیل کرنا چاہتا تھا اس کی ترسیل ہو گئی۔ شعر کی ایک چھوٹی سی وحدت تھی، اپنی حدوں کے اندر اس نے سننے والے کو آسودہ کر دیا، اسے یہ جاننے کی ضرورت نہیں ہوئی کہ یہ شعر کس شاعر کا ہے؟ غزل کا ہے یا نظم کا؟ اس کے آگے پیچھے کیا ہے؟ نظم کا عنوان کیا ہے؟ شاعر نے کس موقع پہ یہ شعر کہا تھا؟ اس پر کیا کیفیت طاری تھی جب اس نے یہ شعر پڑھا؟

ایک دوسرا شخص اسی شعر کو سن کر لفظوں کی صوری، لغوی یا علامتی حیثیتوں پر غور کر سکتا ہے۔ صنائع لفظی اور معنوی کا تجزیہ کر سکتا ہے اور اپنی پسندیدگی یا ناپسندیدگی کے مطابق متاثر ہو سکتا ہے۔ یہ شخص پہلے شخص سے مختلف ہے، پہلے شخص کو ایک ایسا شعر چاہیے تھا جو وہ اپنی محبوبہ کے خط میں لکھ سکے اسے وہ شعر مل گیا، کسی اور چیز سے اسے بحث ہی نہیں، اس کے لیے اس شعر کی قدر و قیمت دوسرے شخص کے خیالات سے بالکل مختلف ہے۔

تیسرا شخص وہ شعر سن کر جاننا چاہے گا کہ یہ شعر غزل کا ہے یا نظم کا، اگر نظم کا ہے تو اس

پوری نظم میں اس شعر کا کیا مصرف ہے؟ نظم کی مکمل وحدت میں یہ اپنا صحیح مقام رکھتا ہے یا نہیں؟ صوتی اور معنوی حیثیت سے یہ نظم کے اور اشعار سے ہم آہنگ ہے یا نہیں؟ اس کا تاثر پوری نظم کے تاثر کا جز ہے یا نہیں؟ نظم میں خیال کا ارتقا ہے یا تکرار؟ خیال کی مختلف منزلوں میں کوئی اندرونی ربط ہے یا نہیں؟ اس طرح کے اور متعدد سوالات اس کے ذہن میں پیدا ہو سکتے ہیں۔ یہ شخص شعر فہمی کے معاملہ میں پہلے دو شخصوں سے مختلف ہے، یہ اپنی آسودگی کے لیے ایک بڑے دائرے میں داخل ہو گیا ہے اور شعر کے فوری یا عارضی تاثر سے ہٹ کر وہ اور کئی باتیں جاننا ضروری سمجھتا ہے جو پہلے دو شخصوں کے لیے ضروری نہ تھیں۔

ایک چوتھا شخص اس شاعر کو جاننا چاہتا ہے جس کا وہ شعر ہے۔ شاعر کون ہے، کس قسم کا ہے اور یہ شعر اس نے کس جذبے کے تحت لکھا ہے؟ کیا اس جذبے کی پیدائش کسی خارجی تحریک کا نتیجہ ہے؟ وہ کس قسم کے حالات اور خیالات سے متاثر ہوتا ہے اور کیوں؟ اس قسم کے لاتعداد سوالات پڑھنے والے کے دل میں پیدا ہو سکتے ہیں اور اس کی آسودگی ان سوالوں کے جواب ہی پر منحصر ہو سکتی ہے۔

پانچواں شخص ویسی ہی دوسری نظموں سے اس کا مقابلہ کر سکتا ہے اور ایسے معیاروں کی جستجو کر سکتا ہے جس سے اس نظم کی قدر و قیمت کا تعین ملکی یا عالمی ادب میں ہو سکے۔ ممکن ہے پہلے وہ یہ دیکھے کہ اس خاص نظم کا مقام شاعر کے کل ادبی سرمایہ میں کیا ہے، پھر یہ جاننے کی کوشش کرے کہ اس قسم کے دوسرے شعرا کی ویسی ہی نظموں کے مقابلے میں اس کا کیا مرتبہ ہے اور اس کے بعد وہ اس کو عالمی معیار کی کسوٹی پر پرکھے اور اس کی خوبیوں یا خامیوں کا اندازہ اسی حیثیت سے لگائے۔

آسودگی ذوق کی یہ مختلف منزلیں بہت ہی بھدے اور سطحی طریقے پر ان دشواریوں کی نشاندہی کرتی ہیں جو کسی ادب پارے کی قدر و قیمت کے متعین کرنے میں پیش آ سکتی ہیں۔ بین السطور میں بہت سے اور سوالات ہیں جو بعض تنقید نگاروں کے نقطہ نظر سے غیر اہم نہیں قرار دیے جا سکتے مثلاً قدر و معیار کا تعین، مخصوص تاریخی حالات کا ماحول اور طرز زندگی کے اعتبار سے کرنا چاہیے یا زمان و مکان کی حد بندیوں کو نظر انداز کر کے؟ نقاد کو ادب کے متعلق کچھ غیر ادبی سوالات پوچھنے کا حق بھی ہے یا نہیں کیونکہ ادب کا مواد ادبی نہیں ہوتا، تاریخی، سماجی، سوانحی، اخلاقی یا نفسیاتی ہو سکتا ہے۔ انسان کے عہد بہ عہد بدلتے ہوئے ذوق کی توجیہہ، تاریخ

اور ماحول کی روشنی میں کرنا چاہیے یا شعر و ادب کی فنی خصوصیات کے لحاظ سے؟ کیا کسی شعر، تصنیف یا ادب کے متعلق ہر شخص سے ایک ہی قسم کے ردعمل کی توقع رکھنی چاہیے؟ اگر ایسا نہیں ہے تو کس قسم کے ردعمل کو درست سمجھنا مناسب ہوگا؟ ایک کم پڑھے لکھے غیر حساس شخص کا ردعمل ایک واقف کار ذکی الحس کے ردعمل سے مختلف ہوگا کیونکہ ردعمل نتیجہ ہوتا ہے علمی، ذہنی اور جذباتی پس منظر کا، جو ہر ایک کے یہاں یکساں نہیں ہوسکتا۔ شعر و ادب کے مطالعہ کو محض اس تخلیق تک محدود رکھنا چاہیے یا اس کے ساتھ اس کے خالق کا مطالعہ بھی کرنا چاہیے؟ ایسے اور سوالات بھی ادبی مطالعہ کے سلسلہ میں پیدا ہوتے ہیں جو بعض مکاتب نقد کے خیال میں غیر ضروری ہیں لیکن اگر تنقید کو ایک منضبط علم کی حیثیت سے دیکھنا ہے تو ان پر غور کرنا لازمی ہوگا۔

حقیقت یہ ہے کہ تنقید فلسفہ کے دائرے کی چیز ہے جو شخص اس کی اس فلسفیانہ حیثیت کو سمجھے بغیر تنقید کرتا ہے اس کی حیثیت اس ملاح کی ہے جو سمتوں اور ہواؤں کا علم حاصل کیے بغیر کشتی کھینے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ ادبی تنقید مکمل طور پر ایک آزاد علم نہیں ہے بلکہ اس کا رشتہ کئی دوسرے علوم سے جڑا ہوا ہے اور انہیں کے تانے بانے سے اس کا ڈھانچہ تیار ہوتا ہے تاہم جب فلسفہ، اخلاقیات، نفسیات، جمالیات، عمرانیات، تاریخ، لغت، قواعد، علم معانی و بیان، لسانیات وغیرہ کے اشتراک سے ادب فہمی کے کچھ اصول ترتیب پاجاتے ہیں تو علم تنقید خود ایک آزاد علم کی حیثیت اختیار کرلیتا ہے اور اس کی منطق الگ بن جاتی ہے۔ ان میں سے بعض علوم ادب کی ہیئت کے سمجھنے اور قدر و معیار کا تعین کرنے میں مدد دیتے ہیں اور بعض مواد، موضوع اور معنویت کی حقیقت تک رسائی حاصل کرنے میں قدیم عرب ادیب اسے سمجھتے تھے جو علم لغت، علم الخط، عروض، قافیہ، صرف، نحو، اشتقاق، معانی، بیان، بدیع، محاضرات، انشا (نثر) اور قرض الشعر (یعنی اشعار یاد رکھنے) میں مہارت رکھتے تھے، گویا ان کی ساری توجہ ادبیات کے ایک ہی پہلو کی طرف تھی لیکن اس سے بھی اس بات کا اندازہ ہوجاتا ہے کہ وہ ادیب میں ایک طرح کی ہمہ گیری چاہتے تھے اور ادب کے مقصد میں تہذیبی اور تعلیمی تربیت کو بھی شامل سمجھتے تھے۔ تنقید اگر محض تشریح ہو اور ادب خود اپنی جگہ پر ایک مطلق قدر ہو تو بھی یہ سوچنے کی ضرورت پڑے گی وہ قدر کیا ہے اور کیا ادیب محض اس ادبی قدر کے لیے لکھتا ہے، قدروں کے تعین میں جو اضافیت ہوگی جو ذہنی یا جذباتی لگاؤ ہوگا، اس سے کسی پڑھنے والے کو کیونکر روکا جائے گا۔ مطالعہ کی تحریک یا خواہش بھی مختلف ہوسکتی ہے اور ادب پارہ اسی تحریک کی روشنی میں قدر برآمد

کر لے گا۔ ایک عام مطالعہ کرنے والے اور نقاد میں یہ فرق ہوگا کہ اگر وہ ایک پہلو سے ادب کا مطالعہ کرے گا تو نقاد ادب کو ایک کل کی حیثیت سے دیکھ کر اس کے ہر پہلو پر نگاہ رکھے گا۔ یہ ممکن ہے کہ کسی وقت ایک نقاد کسی تصنیف یا مصنف کا مطالعہ کسی مخصوص پہلو سے کرے، مثلاً میر کے مطالعہ کے بہت سے پہلو ہو سکتے ہیں، ایک وقت ان کے تصورِ غم کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے، دوسرے وقت ان کی شاعری کی لسانی خصوصیت کا، تیسرے وقت ان کے صوفیانہ رجحان کا، گویا ایک وقت میں ایک ہی قدر کی جستجو کی جا رہی ہے لیکن اس حالت میں بھی نقاد کو یہ خیال رکھنا ہوگا کہ جز کل کے مخالف نہ ہو اور ایک قدر دوسری قدر کی نفی نہ کرے۔ تنقید نگار کی نگاہ ان تمام پہلوؤں پر ہونی چاہیے جو ادب کے مطالعہ سے پیدا ہوتے ہیں چاہے وہ بعض حیثیتوں سے غیر ادبی ہی کیوں نہ ہوں۔ جو شخص سرشار کے فسانہ آزاد کا مطالعہ صرف تفریح کے لیے کر رہا ہے اس کو اس سے کوئی غرض نہیں کہ فنی نقطہ نظر سے اس کا پلاٹ کیسا ہے، اس میں جو زندگی پیش کی گئی ہے وہ حقیقی ہے یا تخئیلی، زبان صحیح ہے یا غلط، کردار نگاری ٹھیک ہے یا نہیں، لیکن نقاد ان میں سے کسی بات کو فسانہ آزاد کے ادبی مطالعہ کے لیے غیر اہم نہیں کہہ سکتا۔ ڈکنس کے ناولوں نے ایک خاص عہد کے انگلستان کی، بالزاک کی کہانیوں نے انیسویں صدی کے فرانس کی اور ٹالسٹائی کی تصانیف نے انقلاب سے پہلے کے روس کی زندگی کے متعلق وہ باتیں بتائی ہیں جو تاریخوں میں بھی نہیں پائی جاتیں۔ ان تخلیقات کی ان حیثیتوں نے ان کی ادبی اہمیت کو گھٹانے کے بجائے بڑھایا ہے اور جو نقاد اس حقیقت کو تسلیم نہیں کرتا وہ ان بڑے مصنّفین کے 'خونِ جگر' کا مذاق اڑاتا ہے اور ان حقائق کا جائزہ لینے سے گریز کرتا ہے جنھیں لکھنے والے نے اپنی تخلیق کا وزن اور وقار بڑھانے کے لیے گہری فکر اور پر قوت تخئیل سے اپنی تحریروں میں داخل کیا تھا۔ ادبی قدروں کے ساتھ عظمت پیدا کرنے والی دوسری قدریں بھی اس طرح ہل مل گئی ہیں کہ انھیں الگ نہیں کیا جا سکتا۔

یہ درست ہے کہ ادبی مطالعہ کے لیے ادبی قدر ہی کی جانب پہلے نگاہ جانی چاہیے، جو ادب پارہ اس سے محروم ہوگا وہ ادب کے دائرے میں نہیں آئے گا لیکن محض ادبی قدر کی تلاش بھی ادب کی اصل ماہیت تک، اس کی تہذیبی اور سماجی اہمیت تک نہیں پہنچا سکے گی، سائنٹفک مطالعہ میں ان تمام پہلوؤں کی طرف توجہ کرنا لازمی ہے جو مطالعہ کے دوران میں پیدا ہوتے ہیں۔ ان سوالوں کا جواب تلاش کرنا ضروری ہے جو فن، ہیئت، زبان یا خیال کے متعلق اٹھتے

ہیں کیونکہ کسی تصنیف سے مکمل واقفیت اس کے موضوع اور مواد کے سمجھنے پر منحصر ہے، قدروں کی ناتکمل واقفیت صحیح رائے قائم کرنے سے مانع ہوگی۔ فرض کیجئے کہ ایک شخص کے پاس سونے کا وہ جڑاؤ کنگن ہے جو نور جہاں کو کسی ایرانی سفیر نے تحفہ میں دیا تھا، اس کی ایک قیمت تو وہی ہے جو اس میں لگے ہوئے جواہرات اور سونے کے وزن کی ہوسکتی ہے اور اگر اس کو دوسری باتوں کا خیال کیے بغیر فروخت کردیا جائے تو اسی حساب سے اس کی قیمت دستیاب ہوگی لیکن جو شخص اس کی تاریخی اہمیت کا بھی لحاظ کرے گا اس کی نگاہ میں اس کی قیمت بہت زیادہ ہوگی، وہ اسے لاکھوں میں فروخت کرنے کی کوشش کرے گا۔ جس شخص کو سترہویں صدی کی ایرانی مرصع کاری کا مطالعہ کرنا ہوگا وہ اس کی قیمت ایک دوسرے انداز سے مقرر کرے گا۔ ایک معمولی تاجر، ایک آثار قدیمہ کے ماہر اور ایک ایرانی دستکاری کے قدردان نے ایک ہی چیز کی مختلف قیمتیں لگائیں، ایسا کرنے میں غلطی تو غالباً کسی کی بھی نہیں ہے لیکن کیا قدروں کا یہ فرق بالکل بے معنی ہے؟ کیا ان میں سے کسی کو بالکل غیر اہم قرار دیا جاسکتا ہے؟ اگر لاعلمی ہو یا تنگ نظری سے کام لیا جائے تو البتہ بعض قدریں نظرانداز کی جاسکتی ہیں، یہ بھی ممکن ہے کہ اضافی طور پر ان میں سے کوئی قدر کسی کے لیے زیادہ اہم ہو اور دوسری کم۔ یہی صورت ادبی تخلیق کے سلسلہ میں بھی پیش آتی رہتی ہے اور بعض اوقات دوسری قدریں ادبی قدر سے زیادہ اہم معلوم ہونے لگتی ہیں، بادی النظر میں یہ بات عجیب معلوم ہوتی ہے لیکن غور طلب۔

ہومر کی ایلیڈ اور اوڈیسی، ویاس کی مہابھارت، والمیک کی رامائن، فردوسی کا شاہنامہ، کالی داس کے ناٹک، شیکسپیئر کے ڈرامے، ملٹن کی فردوس گمشدہ، تلسی داس کی رام چرت مانس، صرف چند اہم تخلیقات کے متعلق نقادوں اور عالموں کے ردعمل دیکھے جائیں تو معلوم ہوگا کہ ان کا مطالعہ اکثر وبیشتر تاریخی، سماجی، اخلاقی، قومی، مذہبی یا لسانی نقطۂ نظر سے کیا گیا ہے، ادبی اور فنی نقطۂ نظر سے کم۔ انہیں کی روشنی میں قدیم تاریخ اور تہذیب، مذہبی عقائد اور مراسم، فلسفۂ زندگی اور طرز معاشرت، سیاسی نظام اور سماجی ادارہ جات، تعلیمی طریقے اور طبقاتی تقسیم، طریق جنگ اور انداز تفریح کے نقوش ابھارے گئے ہیں اور انہیں کو ادب کا اعلیٰ معیاری اور مثالی نمونہ قرار دے کر دوسرے ادیبوں کے کارناموں کا وزن متعین کیا گیا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکالنا نامناسب ہوگا کہ ادبی قدروں کی بنیاد پر معیار قائم کرنے کی اہمیت کم ہے لیکن چونکہ ادب ایک 'کل' ہے اس لیے محض ایک ہی قدر کو سب کچھ قرار دینا بھی نامناسب ہوگا۔

ایک ذرا سا ٹھہر کر اس جگہ یہ بھی دیکھ لینا چاہیے کہ ادبی تنقید کیا ہے، اس کے خاص عناصر کیا ہیں اور ان کا مطالعہ کس طرح کیا جا سکتا ہے؟ خالص ادبی قدروں کو ان دوسری قدروں سے کس طرح بالکل الگ کیا جا سکتا ہے جو ادب فہمی میں مدد دیتی ہیں؟ اس سلسلہ میں جس بات پر سب سے زیادہ زور دیا جاتا ہے وہ اسلوب یا طرز ادا یعنی اظہار کا ایسا انداز ہے جو حسن اور لطافت رکھتا ہے، جو خیال یا جذبہ کو اس طرح پیش کرتا ہے جس میں کوئی انوکھا پن، جدت، تازگی اور لطف ہو۔ اگر چہ یہ ساری صفتیں اضافی ہیں لیکن پھر بھی ان کا تھوڑا بہت شعور ہر نقاد کو ہوتا ہے یا ہونا چاہیے۔ مشکل یہ ہے کہ اپنی اضافیت اور ذوقی حسیت کی وجہ سے یہ کسی اصول کی گرفت میں نہیں آتیں۔

طرز ادا کا خیال آتے ہی ادب کی زبان کا مسئلہ سامنے آتا ہے کیونکہ زبان ایک سماجی عمل ہے اور ذہنی اظہار کی حیثیت ترسیل خیال کا کام دیتی ہے۔ محض ایک خیال کو دوسروں تک پہنچا دینا شعر و ادب میں نہیں ہوتا بلکہ اس طرح پہنچا تا کہ اس میں اثر اور لطافت پیدا ہو جائے ادب کا لازمی عنصر قرار پاتا ہے۔ اسی سبب سے لفظوں کے انتخاب، ان کی ترتیب اور حسن صوت کا تذکرہ اکثر نقادوں کے یہاں ملے گا۔ اکثر شاعر زبان کا استعمال روایت، صحت اور سند کا لحاظ رکھتے ہوئے کرتے ہیں، اور لفظوں کے لغوی معنی کا خیال بھی رکھتے ہیں، تاہم یہ صحیح ہے کہ شاعری میں زبان کا استعمال محض معلومات بہم پہنچانے کے لیے نہیں ہوتا، ذہنی تصویریں اور جذباتی کیفیات پیدا کرنے کے لیے ہوتا ہے، اس لیے اس کا صوتی اور علامتی پہلو بھی اہمیت رکھتا ہے۔ شاعری میں زبان اور انتخاب الفاظ کے ان پہلوؤں کا زیادہ لحاظ رکھنا ہوگا نثر میں کم، کیونکہ شاعری منطق اور استدلال کے ذریعہ سے نہیں جذبات اور احساسات کے ذریعہ سے متاثر کرتی ہے۔ جہاں تک دوسروں میں کسی خاص کیفیت کے برانگیختہ کرنے کا سوال ہے، بعض شعراء اور نقاد معنی کے بجائے الفاظ کی آواز، موسیقی اور تلازمۂ ذہنی کو زیادہ اہم قرار دیتے ہیں، اس طرح شاعری میں استعمال زبان اور انتخاب الفاظ کا مسئلہ کبھی کبھی معنی سے بے نیاز بنا کر پیش کیا جاتا ہے جس سے ابہام کے دروازے کھلتے ہیں اور طرز ادا کا تعلق صرف زبان کے خاص طرح کے استعمال سے رہ جاتا ہے۔ حالانکہ اگر ذرا سا بھی غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ موضوع اور مواد کا صحیح ادراک کیے بغیر طرز ادا پر غور ہی نہیں کیا جا سکتا۔

ادبی تنقید میں تشبیہ اور استعارہ، صنائع معنوی اور لفظی کے مناسب استعمال کو بھی اہم مقام

دیا جاتا ہے لیکن ان کے استعمال کی ادبی اہمیت کیا ہے، ان سے تاثر میں کس طرح اضافہ ہوتا ہے، ان سے ادبی حسن کس طرح پیدا ہوتا ہے، وہ جمالیاتی حظ میں کیوں اور کس طرح معین ہوتے ہیں، ان باتوں کی طرف مطلق توجہ نہیں کی جاتی۔ صنائع کے نفسیاتی محرکات اور اثرات پر غور کیے بغیر انہیں تنقید میں علمی طور پر استعمال نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن جیسے ہی تشبیہ اور استعارے کے نفسیاتی پہلوؤں پر نگاہ ڈالی جائے گی موضوع، مواد، خیال اور جذبہ کی حقیقت، اہمیت اور نوعیت کی بحث شروع ہوجائے گی اور ادبی تنقید خالص ادبی تنقید نہیں رہ جائے گی۔ جیسے ہی یہ سوال پوچھا جائے گا کہ صنائع میں وہ جمالیاتی پہلو کس طرح پیدا ہوتا ہے جو ادبی لطف اندوزی میں اضافہ کرتا ہے، بحث فلسفہ کی سرحد میں داخل ہوجائے گی اور صنائع صرف ادبی ذریعۂ اظہار نہیں رہ جائیں گے۔

ہر ادب میں نظم و نثر کے مختلف اصناف پیدا ہوجاتے ہیں اور ہر صنف کے فنی اور ارتقا کی تاریخ مختلف منازل سے گزرتی ہے۔ آہستہ آہستہ ان کی فنی قدروں اور صناعانہ لوازم کی روایتیں مرتب ہوجاتی ہیں جن سے ایک صنف کی خصوصیات دوسری صنف سے اسے الگ کرتی ہیں، کچھ دنوں بعد چند معین خصوصیات اس صنف کا معیار قرار پاجاتی ہیں جن سے انحراف پسندیدہ نہیں سمجھا جاتا۔ غزل کے مضامین، غزل کی زبان، طرز ادا، گداز، گھلاوٹ، لہجہ، داخلیت اور مخصوص ہیئت کے مثالی تصورات ہر کامیاب غزل میں تلاش کیے جاتے ہیں، قصیدے کے اجزائے ترکیبی، زبان، مضمون، آفرینی، جزالت اور بلند آہنگی کو اس کے لوازم میں شمار کیا جاتا ہے، ہیئت کی ظاہری یکسانیت کے باوجود نہ غزل قصیدہ بن سکتی ہے اور نہ قصیدہ کو غزل بننا چاہیے۔ ارسطو کے عہد سے اس وقت تک ایپک، ڈراما اور غنائی نظموں میں فرق کیا جارہا ہے اور ان کی امتیازی خصوصیات کی حدیں معین کی جارہی ہیں، یہی حدیں ان کے مکمل یا ناقص ہونے کا معیار قرار پاتی ہیں۔ لیکن اتنی بات ہر نقاد کو معلوم ہے کہ کسی صنف کی خصوصیات یا اس کے فنی لوازم کا علم اعلیٰ ادبی قدریں پیدا کرنے کا ضامن نہیں بن سکتا۔ ہر ماہر زبان ادیب یا شاعر نہیں ہوتا نہ جغرافیہ کا ماہر سیاحت کی لذتوں سے واقف ہوسکتا ہے۔ ہر ماہر عروض شعر گوئی میں کمال نہیں رکھتا اور نہ صنائع بدائع کے جاننے والے کے لیے یہ ضروری ہے کہ اس کا ذہن تخلیقی انداز کے استعارے، تشبیہ اور کنایے تلاش کرسکے۔ یہ بہت آسان ہے کہ فن ناول نگاری کے متعلق دو درجن کتابیں پڑھ کر ناول کی ہیئت ترکیبی سے گہری واقفیت حاصل کرلی جائے اور

اچھے برے ناول کی ہیئت ترکیبی سے گہری واقفیت حاصل کرلی جائے اور اچھے برے ناول میں تمیز کرنے کی صلاحیت پیدا ہوجائے لیکن اس کی بنا پر یہ دعوے کرنا کہ ایسا شخص ضرور اچھا ناول لکھے گا ایک بے بنیاد دعویٰ ہوگا۔ ان باتوں پر غور کرنے سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ادبی ہیئت کی عمومی خصوصیات کے علاوہ ہر اعلیٰ اور کامیاب ادبی کارنامے میں کچھ ایسی خصوصیات بھی ہوتی ہیں جو ہیئت کے حسن سے ماورا کہی جاسکتی ہیں، کسی شعر یا افسانہ میں زبان کی کوئی غلطی نہ ہو، پھر بھی وہ شعر یا افسانہ بے جان ہوسکتا ہے، کوئی فنی خامی نہ ہو پھر بھی بے اثر ہوسکتا ہے۔ ایسے میں ادبی حسن اور فنی لطافت کا معیار صحیح رائے قائم کرنے میں مدد نہیں دے سکے گا کیونکہ ان کی نہیں بلکہ جذبے، خیال یا لفظ اور معنی میں ہم آہنگی کی کمی نے بے اثری پیدا کی ہے۔ غرض ادبی تنقید مواد کی حقیقت سے بے نیاز ہوکر جمالیاتی حظ بھی نہیں پیدا کرسکتی۔

جمالیاتی قدر کو فنون لطیفہ میں بنیادی مقام حاصل ہے اس لیے اس کی نوعیت کو سمجھنے کی کوشش کرنا چاہیے۔ اگرچہ تمام فنون لطیفہ کی تخلیق جذبہ یا خیال کے اظہار کا نتیجہ ہوتی ہے لیکن ہر ایک میں ذریعہ اظہار مختلف ہوتا ہے اور ایک کے اصول کلیتاً دوسرے پر منطبق نہیں کیے جاسکتے۔ ادب کا نقاد مصوری کے لوازم سے بھی اچھی طرح واقف ہو، یہ ضروری نہیں ہے، یہی نہیں بلکہ یہ بھی ہوتا ہے کہ رقص پر جھوم جانے والا مصوری کے اعلیٰ نمونوں کے لیے آنکھ ہی نہیں رکھتا اور اچھا ساز بجانے والا شعر کے حسن سے بے بہرہ رہتا ہے اس لیے فن کے جمالیاتی عنصر کا احساس فطری نہیں کہا جاسکتا۔ انسان نے اپنے تہذیبی ارتقا میں یہ ذوق آہستہ آہستہ حاصل کیا۔ طلوع ہوتے ہوئے آفتاب اور ماہتاب، جھوم کر امنڈتی ہوئی گھٹاؤں، دھیمی دھیمی گرتی ہوئی پھواروں، سبزہ زار، کہساروں کے نشیب وفراز، بل کھاتی ہوئی ندیوں، جھولتے ہوئے درخت اور چہکتی ہوئی چڑیوں کی طرف اس کی توجہ ابتداءً جمالیاتی ذوق کا نتیجہ نہیں تھی، حیرت اور خوف سے معمور تھی۔ پھر ان سے افادیت کا جذبہ متعلق ہوا اور افادیت نے محبت اور پرستش پر اکسایا، اس طرح جمالیاتی حس کو آہستہ آہستہ پروان چڑھنے کا موقع ملا۔ یہ جذبہ بہ ظاہر فطری ضرور تھا لیکن اس کا شعوری احساس تہذیبی ارتقا کی ایک خاص منزل پر ہوا اس لیے جمالیاتی ذوق میں بھی نہ صرف اضافیت کی کارفرمائی نظر آتی ہے بلکہ دوسرے احساسات اور جذبات سے جو اس کا تعلق ہے وہ بھی غور طلب ہے۔

احساس جمال نفسیاتی کیفیات کا تابع ہے اگر اسے تسلیم نہ کیا جائے تو یہ سوال پیدا ہوتا

ہے کہ اگر حسن اپنی جگہ پر کوئی مستقل قدر ہے تو اس سے متاثر ہونے والے کی نفسیاتی تبدیلیاں اس پر کیوں اثرانداز ہوتی ہیں۔ نظیر اکبرآبادی کی نظم میں بھوکے انسان کو چاند سورج دو روٹیاں نظر آتے ہیں۔ انشاء کو نکہت باد بہاری کی ادائیں ناگوار ہیں کیونکہ طبیعت پر بیزاری چھائی ہوئی ہے اور شاد عظیم آبادی بہار کی رونق کو جھلس دینا چاہتے ہیں کیونکہ محبوب ساتھ نہیں، ہر جگہ ایک ہی بات ہے۔ احساس جمال نفسیاتی کیفیت کا تابع ہے اور یہ بحث موضوع اور مواد میں اصلیت کے عنصر تک لے جاتی ہے، جس کا تجزیہ محض ادبی اقدار سے دور لے جائے گا۔ ظاہری جمالیاتی خوبی دیکھنے والے کی داخلی کیفیت جس طرح احساس جمال کرے گی وہی حقیقی حسن ہوگا۔ سودا کا شعر ہے:

سودا جو ترا حال ہے اتنا تو نہیں وہ
کیا جانئے تو نے اسے کس آن میں دیکھا

اور خواجہ حالی کہتے ہیں:

میں جس پہ مر رہا ہوں وہ ہے بات ہی کچھ اور
تم سے جہاں میں لاکھ سہی تم مگر کہاں

دونوں اشعار میں حسن نظر ہی حسن ہے کیونکہ وہ خارج میں جیسا بھی ہو، شاعر کی نگاہ اس کی تخلیق اپنے ذوق جمال کے مطابق ایک خاص رنگ میں کرتی ہے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ یہ حسن شعر و ادب میں کس طرح نمایاں ہوتا ہے اور کس طرح شاعر کی گرفت میں آتا ہے۔ عام طور پر جمالیاتی قدر کے لیے مناسب اور ہم آہنگی، جز اور کل میں مناسبت، توازن اور توافق، لطافت اور آراستگی کو ضروری قرار دیا جاتا ہے لیکن مشکل یہ ہے کہ یہ خصوصیات بھی زمان و مکان کی پابند ہیں۔ مطلق اور یکساں نہیں ہیں ایک عہد اور ایک قوم کا تصور حسن دوسرے عہد اور دوسری قوم کے نظریۂ جمال سے مختلف ہوتا ہے اور جب اسے ادب پر منطبق کیا جاتا ہے تو لسانی، صوتی، عروضی، تہذیبی اور دوسرے اختلافات ان تناسبات کو بہت کچھ بدل دیتے ہیں۔ جو لوگ مختلف ملکوں اور زبانوں کے ادب سے واقف ہیں اور ان کے ادبی ذوق کی خصوصیات کا علم رکھتے ہیں ان کے لیے اس بات کا سمجھنا کچھ مشکل نہیں ہے۔ جمالیاتی قدر نہ تو معین اور یکساں ہے اور نہ کسی ادب کی تاریخ میں ہر شاعر اور ہر ادیب ہر عہد میں ایک ہی طرح کی مقبولیت یا غیر ہردلعزیزی کا حامل رہا ہے۔ تبدیلی ذوق کے نفسیاتی اور سماجی احساس جمال کو اتنا متاثر

کرتے ہیں کہ خالص کلاسیکی انداز نظر رکھنے والا یا روایت پرست اسے سمجھ ہی نہیں سکتا۔ شاید یہ کہنا غلط نہ ہو کہ ہر دور اپنا ذوق اپنے ساتھ لاتا ہے، اسی وجہ سے ادب کے ہر طالب علم کو اس عہد کے تاریخی، سماجی اور نفسیاتی میلانات کی واقفیت حاصل کرنا ضروری ہے جس عہد کے ادب کا وہ مطالعہ کر رہا ہے۔ اس طرح یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ جمالیاتی قدر مطلق نہیں ہے۔ بہت دور جانے کی ضرورت نہیں ہے، یہ بات آسانی سے دیکھی جا سکتی ہے کہ جو شخص دکنی اردو اور اس کے طرز اظہار سے واقف نہیں اسے قلی قطب شاہ، وجہی، ابن نشاطی اور رغواصی کی اعلیٰ پایہ کی نظموں سے کسی قسم کا جمالیاتی حظ حاصل نہیں ہو سکتا۔ اسی طرح آج بھی اردو شاعری کے لاتعداد پرستاروں کو آزاد نظم میں کسی قسم کا ادبی یا شاعرانہ حسن نظر نہیں آتا کیونکہ ان کے ذہن میں تناسب، توازن اور ہم آہنگی کے جو بندھے ٹکے تصورات ہیں وہ ان نظموں میں موجود نہیں ہیں یا اگر موجود بھی ہیں تو انہیں دکھائی نہیں دیتے۔

ہم جب کسی شعر، نظم، افسانہ یا ناول کے پڑھنے کے بعد ایک مسرت اور آسودگی سی محسوس کرتے ہیں تو اس مسرت کی نوعیت کیا ہوتی ہے، یہ مسرت ذہنی اور عقلی ہوتی ہے یا محض داخلی اور جذباتی؟ اس سے ہمارے کسی خیال یا جذبہ کی مطابقت کی وجہ سے آسودگی حاصل ہوتی ہے یا کسی کمی کی تلافی کی وجہ سے شعور میں وسعت پیدا ہوتی ہے یا محض وقتی تسکین ہاتھ آتی ہے؟ عام مطالعہ کرنے والے کے یہاں وہ تاثر ہی اصل چیز ہوتا ہے جو جمالیاتی یا اخلاقی، علمی یا جذباتی قدر کی شکل میں حاصل ہوتا ہے لیکن ادب کا تنقیدی مطالعہ کرنے والا ان سوالات سے ضرور دوچار ہوتا ہے اور وہ اپنے نقطۂ نظر کے مطابق ان کے جواب دے لیتا ہے۔ آسودگی اور مسرت کو محض ایک عارضی داخلی کیفیت تسلیم کرنے والے ان الجھنوں میں نہیں پڑتے کہ ایسا کیوں ہوتا ہے، لیکن ان کیفیات کا فلسفیانہ تجزیہ کرنے والے ادبی قدر کے ساتھ ان دوسری قدروں کا بھی جائزہ لیتے ہیں جو جذبہ اور شعور کو بہ یک وقت متاثر کر سکتی ہیں۔ زیادہ سے زیادہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ادبی مطالعہ کے وقت ذہن، جذبہ اور تخیل سب کام کرتے رہتے ہیں لیکن چونکہ ادب میں حقائق کا اظہار جذبے کے ذریعہ ہوتا ہے اس لیے مطالعہ کرنے والے کے یہاں بھی جذبہ ذہنی اور استدلالی کیفیت پر غالب آجاتا ہے لیکن اسے ختم نہیں کرتا کیونکہ پڑھنے کے دوران میں جیسے ہی کوئی بھونڈی واقعاتی یا نفسیاتی غلطی سامنے آجاتی ہے جذباتی تسکین کے دروازے بھی بند ہو جاتے ہیں۔ ناول، افسانہ اور ڈرامے کے مطالعہ میں اس کا تجربہ برابر ہوتا

رہتا ہے۔ وہ بات بھی جو ذہنی حیثیت سے مطمئن نہیں کرتی جذباتی حیثیت سے بھی زیادہ مطمئن نہیں کر سکتی، جذبہ، خیال اور تفکر کی کڑیاں ایک دوسرے سے مل جاتی ہیں اور جذبے کی ابتدائی تحریک کبھی کبھی فلسفیانہ استدلال کی بنیاد بن جاتی ہے۔ اس لیے احساس جمال کو ایک مفرد یا فطری احساس سمجھنا درست نہیں، اس میں لسانی، فنی اور ادبی قدروں کے ساتھ اور قدریں بھی شامل ہو جاتی ہیں۔ تنقید نگار سے اس کی امید کی جاتی ہے کہ وہ صرف اپنے ذوق اور وجدان کی مدد سے نہیں، مختلف علوم کی مدد سے ادبی حسن کی ان گتھیوں کو حل کرے گا۔

جمالیاتی قدر اور معیار پر غور کرتے ہوئے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بعض اوقات خالص جمالیاتی قدر سے مطالعہ کا مقصد پورا ہو جاتا ہے۔ بعض اوقات اس کے ساتھ دوسری قدروں کو شریک کر لیا جاتا ہے۔ اور بعض اوقات مطالعہ کی ضرورت غیر جمالیاتی پہلوؤں کے سمجھنے پر مجبور کرتی ہے۔ اقبالؔ کا شاعری کا کوئی مطالعہ محض فنی نقطۂ نظر سے آسودگی بخش نہیں ہو سکتا اور پریمؔ چند کے ناول اس لیے بھی شوق سے پڑھے جا سکتے ہیں کہ ان سے بعض خاص طبقات کی معاشرت، خیالات، آزادی اور اصلاح کی خواہش کا علم ہو یا خاص قسم کی سماجی کشمکش میں انسانی ذہن اپنی مشکلات کا کیا حل تلاش کرتا ہے اس کا پتہ چلے یا یہ بات معلوم ہو کہ پریم چند کے فلسفیانہ اور سماجی تصورات کیا تھے۔ ممکن ہے خالص ادبی نقطہ نظر سے اس قسم کا مطالعہ غلط ہو، لیکن اگر مطالعہ کرنے والے کے ذوق کی تسکین اسی سے ہوتی ہے تو اسے مطالعہ کے دائرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا کیونکہ ادب کا مطالعہ مختلف مقاصد سے کیا جا سکتا ہے۔

ادبی تنقید اور جمالیاتی حظ کے تعلق اور حدود کے بعض پہلوؤں سے بحث کرنے کے بعد تنقید کے بعض دوسرے اسالیب پر نگاہ ڈال لینا مفید ہوگا۔ ہم نے ابتدا میں دیکھا تھا کہ تنقید محض تشریح اور توضیح پر اکتفا نہیں کر سکتی۔ ادب کا مطالعہ کرتے ہوئے بہت جلد ذہن ادب کی نوعیت، مقصد، تخلیق کی منازل، مواد کی حقیقت اور ادیب یا شاعر کی زندگی کے متعلق کرید کرنے لگتا ہے اور ادبی اقدار کی جستجو شروع کر دیتا ہے۔ یہ مطالعہ کی تفریحی اور ذوقی منزل نہیں، علمی منزل ہے، اس سے عہدہ برآ ہونے کے لیے نقاد مختلف طریق کار اختیار کرتے ہیں، کوئی سماجی اور تاریخی حقائق کی مدد لیتا ہے کوئی قومی نفسیات، تحلیل نفسی اور علم النفس کی، کوئی ادب کو شاعر یا ادیب کی زندگی کا عکس قرار دے کر سارے ادبی مواد کو ادیب کی شخصیت میں تلاش کرتا ہے، کوئی تخئیل کی ماورائی قوت پر زور دیتا ہے، کوئی تخئیل کے عمل کو محض مادے تک محدود کرتا ہے اور خیال کو سماجی

پیداوار قرار دیتا ہے، کوئی ادب کے اخلاقی اور تعمیری پہلوؤں کو اہم سمجھتا ہے کوئی اس کی تفریحی اور تاثراتی پہلو کو۔ انہیں کی بنیاد پر تنقیدی اصول مرتب ہوتے ہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ کن باتوں کو پیش نظر رکھنے سے ادب انفرادی تسکین اور سماجی یا تہذیبی اہمیت رکھنے والی قدروں کا حامل بنتا ہے اور کس طریق کار سے ان کی جستجو کی جاسکتی ہے۔

تاریخی اور سماجی نقطہ نظر سے ادب کی تنقید روایت، تبدیلی ذوق، تہذیبی اقدار، قومی اور آفاقی معیار، اخلاقی مقصد اور ادبی شعور کے متعلق بہت سی گتھیاں سلجھاتی اور بہت سے سوالوں کا جواب دیتی ہے لیکن کبھی کبھی کسی شاعر یا ادیب کی انفرادیت اور عظمت کا اندازہ لگانے میں زیادہ دور تک ساتھ نہیں چلتی، حالانکہ اگر دیکھا جائے تو ایسے نقاد کو ان امتیازی خصوصیات کی وضاحت پر بھی قادر ہونا چاہیے جو کسی فرد کو سماج کے دوسرے افراد سے الگ کرتی ہیں، یہ بات اس فرد کے فنی اور سماجی شعور کے تجزیہ سے نمایاں کی جاسکتی ہے۔ پھر بھی کبھی کبھی تاریخی اور سماجی تنقید میں یہ نقص ضرور پیدا ہوگیا ہے کہ اس سے ادب کی جمالیاتی قدر پس پشت پڑ گئی ہے۔ یہی صورت نفسیاتی تنقید میں بھی پیدا ہوتی ہے، نفسیاتی تنقید، شاعر یا ادیب، اس کے ذہن، اس کے تخلیقی عمل کی منازل، مواد کی حقیقت پسندانہ انتخاب اور استعمال وغیرہ کے متعلق بڑی نازک اور لطیف باتیں بتاتی ہے، لیکن جب ادبی اقدار کے اخذ کرنے کا وقت آتا ہے تو اس کے ہاتھ اچھے خاصے شل ہو جاتے ہیں۔ تحلیل نفسی بعض معین جبلی محرکات اور لاشعور ہی کو تخلیقی عمل کا محور قرار دیتی ہے اور فنکاری کو تقریباً ایک طرح کی مجنونانہ خیال آرائی، ایسے میں شعوری تنقیدی اصولوں سے ادبی تخلیق کے مسائل کو حل کرنا تقریباً ناممکن معلوم ہوتا ہے، بعض خیالات اور تصورات کا سراغ اس سے ضرور مل سکتا ہے، ادب کے سارے فنی اور فکری محاسن تک رسائی نہیں ہوسکتی، تاثراتی تنقید ادبی محاسن کی طرف ایک خاص شاعرانہ اور ادبی انداز میں متوجہ کرتی ہے وہ تاثر کے علاوہ کسی اصول کی روشنی میں ادب کا مطالعہ نہیں کرنا چاہتی اس کا معیار تقریباً انفرادی ہوتا ہے کیونکہ اس میں فرد کے جذباتی ردعمل کو بنیادی قرار دیا جاتا ہے۔ تنقید کے اور بہت سے اسالیب ہیں لیکن اس وقت ان کی تفصیل میں جانا مقصود نہیں ہے، ظاہر صرف یہ کرنا ہے کہ تنقیدی نقطۂ نظر چاہے انفرادی ہو یا جماعتی، قومی ہو یا آفاقی، تاثراتی ہو یا تاریخی، ہر ایک میں ناقد اپنے ذوق اور رجحان کے مطابق بعض قدروں کی جستجو کرتا ہے اور کسی مثالی معیار کو پیش نظر رکھ کر ہر ادب پارے کی اہمیت یا عظمت کو ناپتا ہے۔

اب تک جو کچھ کہا جا چکا ہے اس کو نگاہ میں رکھنے کے بعد یہ بات ضرور واضح ہوگی کہ اعلیٰ ادبی تنقید ایک فلسفیانہ مشغلہ ہے جس میں فکر اور فن کے متعلق پیدا ہونے والے ہر سوال کا جواب دینے کی کوشش کی جاتی ہے اور اس سلسلہ میں جن دوسرے علوم سے مدد مل سکتی ہے، نقاد ان سے کام لیتا ہے۔ کوئی میکانکی طریق کار ہر شاعر، ادیب، فنکار یا ادبی تخلیق کے مکمل تجزیے کے لیے مفید نہیں ہو سکتا بلکہ بعض اوقات تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہر شاعر اور ادیب کے مطالعہ سے نئے تنقیدی سوالات پیدا ہوتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ ہر اعلیٰ فنکار مطالعہ کرنے والوں میں اپنے فن کے لیے ایک نیا ذوق پیدا کرتا ہے اور نقاد کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ اس نئے پن کو انفرادی اور اجتماعی، نفسیاتی اور تاریخی حقائق کی روشنی میں دیکھے تا کہ فنکار کے شعور کے تمام تہوں اور اس کی تخلیق کی تمام پیچیدگیوں کا جائزہ لینے کے بعد اس کے مقام اور قدر کا تعین کیا جا سکے۔ اسے سماجی حقیقت پسندی کا نقطۂ نظر کہہ سکتے ہیں کیونکہ یہ فرد، سماج، فرد کے سماجی شعور، ادبی روایت کی ابتداء اور ارتقا، ذوق ادب کی بدلتی ہوئی نوعیت، قومی شعور کسی حقیقت کو جو ادیب یا اس کی تخلیق پر اثر انداز ہو سکتی ہے، نظر انداز نہیں کرتا۔

(عکس اور آئینے سے)

○

تنقید کے نئے ماڈل کی جانب

مشرق سے ہو بیزار نہ مغرب سے حذر کر

اس بات کا قوی امکان ہے کہ نئے تنقیدی ڈسکورس کے افہام و تفہیم کی بحث میں بعض حضرات مشرق و مغرب کا سوال اٹھائیں گے۔ لوگوں نے حالی کو نہیں بخشا تو راقم الحروف بھلا کس شمار میں ہے۔ لیکن ایسا اکثر ہوتا اُن حلقوں کی جانب سے ہے جو یا تو ان تصورات سے محروم ہوتے ہیں کہ 'نئے' کو انگیز کر سکیں یا تبدیلی کی نوعیت اور معنویت کو سمجھ سکیں، یا پھر جو نئے کا راستہ روکنا چاہتے ہیں یا جن کے ذاتی مفادات پر زد پڑتی ہے یا جو یہ سمجھتے ہیں کہ وہ پچھڑ جائیں گے یا ان کی ساکھ کو نقصان پہنچے گا کیوں کہ تبدیلی خواہ کیسی ہو اس سے حاضر مقتدرات پر ضرب پڑتی ہے، چناں چہ ردِ عمل لازمی ہے۔ اگر چہ اکثریت ایسوں کی ہوتی ہے جو مخالفت تو کرتے ہیں اپنے ذہنی تحفظات اور تعصبات کی بنا پر، لیکن اس کو نام دے دیتے ہیں مشرق و مغرب۔

اس سب کے باوجود اس جینوئن خواہش کی گنجائش بہر حال ہے کہ اپنی جڑوں کو اور مشرقی مزاج کے تقاضوں کو نظر انداز کرنا کوئی اچھی بات نہیں۔ تقلید ہر حالت میں غلط ہے۔ اس خواہش میں یہ احساس مضمر ہے کہ تبدیلی برحق ہے خیال ایک جگہ پر قائم نہیں، تازہ ہوا گئیں تو آئیں گی، تبدیلیاں بھی ہوں گی، لیکن ایسی نہیں کہ ہمارے پیر ہی اکھڑ جائیں، اور ہمارا ثقافتی تشخص ہی معرضِ خطر میں پڑ جائے۔ دوسری طرف یہ بھی مستحسن نہیں کہ بسم اللہ کے گنبد میں بند ہو کر بیٹھ رہیں، حصار کھینچ لیں، اور دنیا میں جو تبدیلیاں ہو رہی ہیں، ان سے یکسر بے بہرہ رہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ دونوں رویے صحت مند نہیں کہے جا سکتے۔

یہ بھی ممکن ہے کہ مشرقی مزاج کو ہم ڈھال بنا لیں اور اس پر مطلق غور نہ کریں کہ 'مشرقی مزاج' بھی تو کوئی وحدانی تصور نہیں، مثال کے طور پر عرب ہوں یا ایرانی اگر چہ سب مشرقی ہیں

لیکن شاید ہی کوئی اس بات کو مانے کہ عرب کا اور ایران کا مزاج ایک ہے۔ یہی معاملہ ایرانی اور ہندوستانی کا ہے یا دور نہ جائیں تو پنجابی یا بنگالی یا گجراتی یا تمل کا، کیا یہ سب مشرقی نہیں ہیں؟ غور سے دیکھا جائے تو ظاہری سطح کا یہ اختلاف داخلی ساختوں یعنی جڑوں میں اتر کر مزید تضادات اور تفرقات کا شکار ہو جاتا ہے۔ دوسری طرف یہی معاملہ 'مغربی مزاج' کا بھی ہے۔ مغربی مزاج بھی کوئی وحدانی یا ہم آہنگ تصور نہیں کیوں کہ جرمن، فرانسیسی اور برطانوی مزاجوں کا فرق تو صدیوں سے چلا آتا ہے اور پوری پوری تاریخ اس فرق سے عبارت ہے۔ اسی طرح برطانوی اور امریکی مزاج بھی ایک نہیں اور خود برطانیہ میں آئرش اور سکاٹش اور انگریز مزاج الگ الگ ہیں۔ البتہ مزاج کے ایک معنی ہیں ثقافتی تشخص یا افتادِ ذہنی یا ذہنی رویے تو یہ بھی، یا تو علاقے، خطے اور ملک سے جڑے ہوئے ملیں گے یا مذہب سے یا تاریخ سے یا عوامی روایتوں سے جو اجتماعی لاشعور یا عوامی حافظے کی تشکیل کرتے ہیں۔ بہر حال مشرقی اور مغربی مزاج کی اصطلاحیں تضادات اور تفرقات سے مملو ہیں۔ لیکن اگر اس کو یوں دیکھیں کہ کچھ رویے اور کچھ قدریں مشرقی معاشروں میں مشترک ہیں اور کچھ مغربی معاشروں میں، اور ان کی بنا پر وسیع معنوں میں وہ زمرے متشکل ہوتے ہیں، جنھیں باوجود تضادات اور عدم قطعیت کے مشرقی مزاج اور مغربی مزاج کہا جاتا ہے۔ گویا اس مبہم معنی میں مغرب کی تقلید مستحسن نہیں۔

حالی نے وقتی طور پر اپنے معترضین کو زیر تو کر لیا تھا، لیکن مشرق و مغرب کی آویزش اس کے بعد بھی جاری رہی۔ ویسے اس کا آغاز تو حالی سے بھی پہلے، بہت پہلے ہو گیا تھا، پلاسی، بکسر، اودھ، دہلی، ورنہ غالب اور سرسید میں آئینِ اکبری کی تقریظ پر اختلاف ہی کیوں ہوتا۔ غالب کے یہاں یہ کشاکش جس جدلیاتی شان سے نمایاں ہے وہ مرزا ہی کا حصہ ہے کہ انھوں نے اپنے خاص انداز میں کفر کے ساتھ بھی نباہ دی اور ایمان کا بھی ساتھ دیا، یعنی کعبے سے منہ موڑا نہ کلیسا سے۔ ستم ظریفی یہ ہے کہ وہی سرسید جو آئینِ اکبری والے معاملے میں غالب سے ہٹے ٹھہرتے ہیں اپنی مشرقیت کی بدولت، بعد میں قوم کا ہدف بنتے ہیں اپنی مغربیت کے باعث۔ ظاہر ہے کہ جب کشاکش کی لے تیز ہو جاتی ہے یا کرائسس کی کیفیت ہوتی ہے تو توازن کے تمام پیمانے دھرے رہ جاتے ہیں۔ حالی اور سرسید ہی کیوں، شبلی، آزاد اور نذیر احمد سبھی اس اختلاط کی آویزش و پیکار سے نکلے ہیں، البتہ کسی میں مشرق کا رنگ چوکھا آیا ہے تو کسی میں مغرب کا۔ پھر بیسویں صدی میں اس کی سب سے بڑی مثال اقبال ہیں۔ تنقید کی دنیا میں حالی

کے بعد ہر وہ شخص جس کو تھیوری میں کچھ بھی دخل ہے (اور ایسوں کی تعداد بہت ہی کم ہے) ان میں سے ہر شخص مشرق و مغرب کے امتزاج کے کسی نہ کسی مقام سے ہے، اور یہ اور بات ہے کہ کوئی اپنی ساخت ہی سے بے خبر ہو۔

اس بارے میں ایک آخری بات یہ کہ قومی مزاجوں کی ساخت اتنی شعوری نہیں جتنی لاشعوری ہوتی ہے، ان وجوہ سے جن کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا، گویا قدیم و جدید کی کشاکش اور رد و قبول میں عمل و ارادہ بھلے ہی شریک ہو، آخر آخر اترنا اسی سرزمین پر پڑتا ہے جسے اجتماعی لاشعور کہتے ہیں جس میں خود انضباطی اور خودنظمی کا ویسا ہی عمل جاری رہتا ہے جیسا سوسیئر کی لانگ میں۔ دوسرے لفظوں میں جیسے افراد کی سائیکی ہوتی ہے ویسے معاشروں کی بھی سائیکی ہوتی ہے۔ اجتماعی لاشعور میں رنگی ہوئی جسے ہم افتادِ طبع کہیں، مزاجِ عامہ کہیں یا ملکی مزاج کہیں۔ گویا اثرات ہم کہیں سے لائیں رد و قبول کا عمل سائیکی کی سطح پر ہوگا جو چیز ہم آہنگ ہوگی یا ہو سکے گی وہ قبول ہو جائے گی اور رفتہ رفتہ مزاج کا حصہ بن جائے گی اور جو چیز ہم آہنگ نہ ہو سکے گی، رد ہو جائے گی یا بدل جائے گی۔ یہ بات ایک مثال سے واضح ہوگی۔ فیض کے بارے میں معلوم ہے کہ فیض کا آئیڈیولوجیکل پروجیکٹ مارکسی ہے لیکن اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ فیض کی جمالیات سو فی صد مشرقی ہے۔ فراق ذرا مختلف مثال ہیں وہ ورڈز ورتھ، شیلی، کیٹس بہت کرتے ہیں، ان سے متاثر بھی ہیں لیکن فراق کا احساسِ جمال شرنگار رس کی چغلی کھاتا ہے گویا رد و قبول یا امتزاج ایک تخلیقی عمل ہے۔ زندہ ثقافتیں اندر سے بند نہیں ہوتیں، ان میں لین دین، تغیر و تبدل اور ہم آہنگی کا نامیاتی عمل جاری رہتا ہے، اور جن ثقافتوں میں یہ نامیاتی عمل جاری نہیں رہتا وہ منجمد اور فرسودہ ہو جاتی ہیں اور بالآخر ختم ہو جاتی ہیں۔

روایت کے تناظر میں اس احتیاط کی بھی ضرورت ہے (اور اس کی کوشش بھی کی گئی) کہ نئے سے ہم فقط اس لیے مرعوب نہ ہوں کہ وہ نیا ہے۔ ضرورت دلیل کی طاقت کو دیکھنے اور پرکھنے کی ہے۔ مرعوب ہونا یا دبنا اتنا ہی معیوب ہے جتنا مرعوب کرنا یا خود کو عقلِ کل سمجھنا۔ یہ دونوں رویے صحت مندانہ نہیں۔ روایت کا احترام برحق لیکن روایت کا ایک حصہ فرسودہ اور از کار رفتہ بھی ہو جاتا ہے۔ اس میں اور زندہ حصے میں فرق کرنا بھی ضروری ہے۔ افہام و تفہیم میں احساسِ برتری سے کام چلتا ہے نہ احساسِ کمتری سے۔ ایک معروضی سطح بہرحال ضروری ہے۔ مکالمے میں لین دین ہوتا ہے دوطرفہ اور طرفین کھلی رہتی ہیں۔ اس عمل میں روایت کے بھولے

بسرے حصے کی بازیافت بھی ممکن ہے جیسا کہ 'مشرقی شعریات اور ساختیاتی فکر' والے ابواب میں ہم نے دیکھا۔ روایت بھی تو 'مہابیانیہ' ہے (لیوتارا اور جیمسن کے معنی میں) اور 'مہابیانیہ' فراموش ہو جائے یا حافظے سے محو ہو جائے، فنا نہیں ہوتا، زیرِ زمین چلا جاتا ہے۔ جیسے ہی 'نئے' سے سابقہ ہوتا ہے، اس کے بعض حصے ازسرِ نو زندہ ہو کر سامنے آجاتے ہیں اور نئی معنویت حاصل کر لیتے ہیں۔ یوں ایک نئی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔

اس مسئلے کا عالمی پہلو بھی نظر میں رہنا ضروری ہے۔ ہم مشرق کے باسی ہوں یا مغرب کے، اس دنیا کے بھی تو باسی ہیں۔ یہ کرۂ ارض ایک ہے۔ سائنس ہو یا علوم کی روایت، کچھ دریافتیں کچھ فکری پیش رفت اس نوعیت کی ہے کہ وہ کلی انسانی روایت کا حصہ بن جاتی ہے، اس سے ہم استفادہ کیوں نہ کریں؟ اگر دوسری قومیتوں کا اس پر حق ہے تو ہمارا کیوں نہیں۔ اب تو سائنسی ایجادات کا پیٹنٹ بھی چند برس کے بعد ختم ہو جاتا ہے اور وہ ایجاد دنیا بھر کے تصرف میں آجاتی ہے۔ فکر و دانش پر تو پیٹنٹ نہیں البتہ چھان بین اور پرکھ ضروری ہے، رہا استحصال تو بیشک ذہنی استحصال اقتصادی استحصال ہی کی ایک شکل ہے۔ لیکن یہ بھی تو حقیقت ہے کہ ہم نوآبادیاتی زمانے سے آگے نکل آئے ہیں اور استحصالی رویوں اور عالمی انسانی روایت کی پیش قدمی میں فرق کر سکتے ہیں، پھر استحصال کے چکر سے بچنے کی صورت بھی تو یہی ہے یعنی ذہنی پیش رفت اور علوم میں درجۂ کمال، اور یہ ذہن کے دریچے بند رکھنے سے ممکن نہیں، ورنہ اقبال کیوں کہتے:

کریں گے اہلِ نظر تازہ بستیاں آباد
مری نگاہ نہیں سوئے کوفہ و بغداد

غرضیکہ ہوائیں کہیں کی ہوں استفادہ برحق ہے، قدم البتہ اپنی زمین پر رہنا چاہیے عالمی انسانی پیش رفت سائنس میں ہو، علوم میں یا فلسفے میں یہ کسی ایک ملک، کسی ایک قوم، کسی ایک خطے کی جاگیر نہیں جو ہم اس سے بدکیں، شرط البتہ یہ ہے کہ اس کا رد و قبول ہمارا رد و قبول ہو، اس کی افہام و تفہیم ہماری افہام و تفہیم ہو اور اس کا ہمارا بننا یا ہماری روایت کا حصہ بننا ہمارے مزاج اور ہماری افتاد کی رو سے ہو، جو جتنا ہم آہنگ ہوگا یا ہو سکے گا وہ ہمارا ہو جائے گا باقی رد ہو جائے گا، یہ ثقافتی جدلیاتی عمل ہے اور اسی سے تشکیلِ نو ہوتی ہے، اس میں کوئی دو رائے نہیں ہیں:

---

[1] یہاں 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' کی طرف اشارہ ہے۔

آئینِ نو سے ڈرنا طرزِ کہن پہ اڑنا
منزل یہی کٹھن ہے قوموں کی زندگی میں

اردو تنقید کی موجودہ صورتِ حال

اس وقت اردو تنقید کی عمومی صورتِ حال زیادہ حوصلہ افزا نہیں۔ ترقی پسند تنقید کچھ تو اپنا متحرک کردار ادا کر کے نمٹ چکی ہے اور کچھ تھیوری سے دور ہونے اور کچھ اندرونی تضادات کا شکار ہونے کی وجہ سے بے اثر ہو چکی ہے۔ جدید تنقید کا حال بھی زیادہ اچھا نہیں۔ جدیدیت جو اصلاً باغیانہ رویے کی دین تھی، سارا زور ترقی پسندی کے رد میں صرف کر کے زندگی اور ثقافت کے تحرک سے بڑی حد تک کٹ چکی ہے۔ اس کے بعض لبرل نام لیوا باقی ہیں لیکن امریکی نیو کریٹسزم کو ماڈل بنانے کی وجہ سے جدید تنقید کا سارا زور ختم ہو چکا اور یہ حد درجہ میکانکی ہیئت پرستی میں تبدیل ہو کر بے روح ہو چکی ہے۔ زوال کے اس منظرنامے میں روایتی تنقید کی بن آئی ہے۔ رسائل و جرائد میں آئے دن جو تنقید دکھائی دیتی ہے وہ تنقید نہیں تنقید کے نام پر کاروبار ہے اور اس کی حیثیت زیادہ سے زیادہ ادب کے اشتہار کی سی ہے۔ بیشتر لکھنے والے کسی نہ کسی علاقائی یا شخصی گروہ یا انجمنِ تحسینِ باہمی کے اراکین معلوم ہوتے ہیں، لیکن ان میں سے زیادہ تر چوں کہ ادب کی نوعیت و ماہیت یا اس کے نظریاتی مضمرات سے بے بہرہ ہیں یا سرے سے ادب ہی کے بارے میں سنجیدہ نہیں، داد و تحسین کا حق بھی ٹھیک سے ادا نہیں کر پاتے۔ روایتی تنقید ادب کے جسم پر ایک بدنما ناسور کی طرح ہے جو ادب کے خون پر پلتا ہے۔

باوجود مارکسیت کے عالمی کرائسس کے اور باوجود اس کے کہ بہت سے پس ساختیاتی اور مابعدِ جدید مفکرین ہیگل اور مارکس کے ارتقائے تاریخ کے نظریے کو رد کرتے ہیں اور فلاحی پروجیکٹ کو واہمہ قرار دیتے ہیں، لیکن اوپر کے مباحث میں ہم نے دیکھا کہ آج کے حالات میں بھی اگر کسی سے مکالمہ ممکن ہے تو وہ مارکس ہی ہے، اور مارکس کی میکانکی تعبیروں سے ہٹ کر دیگر تعبیریں بھی ہیں جن کو نئی تھیوری نے انگیز کیا ہے۔ مثلاً آلتھیو سے نے مارکس کو جس طرح 'بازتحریر' کیا ہے اور مارکسیت کے اندر ادب اور آرٹ کی نسبتاً خودمختاری کی جو راہ نکالی ہے اور کشادہ فکری کی جو گنجائش پیدا کی ہے، نیز دریدا، ہابرماس، فریڈرک جیمسن، جولیا کرسٹیوا، ٹیری ایگلٹن، ایڈورڈ سعید اور دوسروں نے مارکسیت کے سائنسی امکانات پر جو کچھ لکھا ہے، اس کے

پیش نظر یہ توقع بیجا نہیں کہ ترقی پسندی تنقید جسے اردو میں جدلیاتی اور متحرک رویہ اپنانا چاہیے تھا، نئی فکر سے مکالمہ کرتی اور کھلے دماغ سے اپنا احتساب کرتی، لیکن موجودہ صورتِ حال میں ایسی کوئی توقع خوش خیالی سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی۔

اردو میں ترقی پسندی کی خوش بختی یہ تھی کہ یہ تحریکِ آزادی کے ساتھ ساتھ پروان چڑھی، چناں چہ عوامی بیداری، سماجی شعور، وطنیت، قومیت، رواداری، اتحاد پسندی، جوش و ولولہ، تعمیر و ترقی وغیرہ ہر وہ میلان جو آزادی و حریت کی تحریکوں کے جلو میں آتا ہے، اس کا کریڈٹ ترقی پسند تحریک کو ملا، لیکن چوں کہ تھیوری کی بنیادیں واضح نہ تھیں اور تحریک کے قافلہ سالار سیاسی شعور اور دی ہوئی پارٹی لائن میں حدِ امتیاز قائم نہ کر سکے، یعنی سیاسی معنویت یا آئیڈیولوجی سے کمٹ منٹ اور چیز ہے، اور پارٹی لائن سے وفاداری اور چیز، چناں چہ جیسے ہی تحریکِ آزادی ختم ہوئی اور ہندوستان پاکستان وجود میں آگئے، ترقی پسند بنام تحریکِ آزادی کا کریڈٹ کھاتہ بھی بند ہوگیا۔ حالاں کہ ادبی تحریک کے طور پر ریڈیکل نوعیت کا کام کرنے کی ضرورت آزادی کے بعد اور بھی زیادہ تھی اور ہندوستان کی سیاسی فضا تو بائیں بازو کی ادبی سرگرمی کے لیے سازگار تھی، لیکن تھیوری کی بنیاد چوں کہ 'پارٹی نوسٹ' تھا یا پروپیگنڈہ لٹریچر تحریک رو بہ زوال ہوتی گئی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جدوجہدِ آزادی کے زمانے کے بعض بہترین ذہن تحریک کے ساتھ تھے، لیکن مارکس تو دور رہا، پلیخنوف اور کاڈویل کا بھی ویسا مطالعہ نہیں کیا جا سکا جس کا حق تھا۔ اس صورتِ حال میں ادورنو، بنجمن اور مارکیوز کو کون دیکھتا آلتھیو سے کا تو نام بھی ہمارے ترقی پسندوں نے نہیں سنا تھا، لوکاچ تک کچھ لوگ ضرور پہنچے لیکن اس وقت جب تحریک اپنے زوال سے دوچار ہو چکی تھی۔ سب سے زیادہ نقصان تنگ نظری اور تنگ فکری کے اس رویے سے پہنچا کہ ترقی پسندوں کو اپنے خلاف ہلکی سی تنقید سننا بھی گوارا نہ تھا اور اختلافِ رائے کے تمام دروازے انھوں نے بند کر دیے۔ آزادی کے بعد ترقی پسندی کے مقابلے میں جدیدیت کی کامیابی کی سب سے بڑی وجہ یہ تھی کہ ترقی پسندی کے پاس ادب اور غیر ادب میں فرق کرنے کی تھیوریٹیکل بنیاد نہیں تھی، یعنی کمٹ منٹ تو تھا لیکن ادبی کمٹ منٹ تھا ہی نہیں۔ اس صورتِ حال میں جدیدیت نے ادب کی ادبیت اور 'ذہنی آزادی' پر زور دیا اور اس دعوت میں بڑی کشش تھی۔ لیکن افسوس کہ جدیدیت نے تمام تر سیاسی معنی کو پارٹی پروگرام کا بدل سمجھ لیا اور اس خلطِ مبحث کی وجہ سے ہر طرح کے سیاسی معنی کو ادب سے خارج قرار دے دیا۔ صرف اتنا ہی نہیں

ادب کے سماجی منصب پر بھی وار کیا گیا۔ اس کا نتیجہ مہلک نکلنا ہی تھا۔ چناں چہ ادب جو ہر اعتبار سے سیاسی، سماجی اور ثقافتی ڈسکورس کا جیتا جاگتا مظہر ہوتا ہے، آپریشن تھیٹر میں ایتھر زدہ مریض کی مثال ہو گیا۔ لہٰذا ترقی پسندی ہو یا جدیدیت، اس وقت اردو تنقید میں زوال کا منظر نامہ مکمل ہے، اور تیسری دنیا کے دو فلاکت زدہ پچھڑے ہوئے معاشروں میں اردو تنقید کی بے تعلقی بہت سے سوال پیدا کرتی ہے۔

جدید اردو تنقید چوں کہ ترقی پسندی کی ضد میں اُبھری تھی اس کا امریکی نیو رٹیسزم کے ماڈل کو بنیاد بنانا فطری تھا جسے بالعموم 'نئی تنقید' کہا جاتا ہے۔ اس کی حیثیت سکۂ رائج الوقت کی بھی تھی۔ ہر چند کہ نئی تنقید کا متن اور متنِ محض پر اصرار کرنا ایک اجتہادی رویہ تھا، لیکن نئی تنقید اپنی نظریاتی بنیادوں کو کبھی واضح نہ کر سکی۔ نئی تنقید نے حقیقت نگاری کے موقف کو بجا طور پر رد کیا کہ مصنف معنی کا منبع و ماخذ نہیں ہے یا معنی کے تعین میں مصنف کے منشا یا ارادے کو دخل نہیں ہے، لیکن معنی کا سرچشمہ کیا ہے، اس کا کوئی اطمینان بخش نظریاتی حل نئی تنقید پیش نہ کر سکی۔ حقیقت نگاری کی رو سے معنی وحدانی اور معین ہے، اور مصنف معنی کا مقتدرِ اعلیٰ ہے۔ اس کے برعکس نئی تنقید میں مصنف کی جگہ متن نے لے لی، لیکن متن سے جو معنی اخذ کیے جا سکتے، وہ وحدانی یا معین نہیں ہو سکتے، تو پھر معنی کی گارنٹی کیا ہے، نئی تنقید کے پاس اس کا کوئی معقول جواب نہ تھا۔ نئی تنقید کی ایک بڑی غلطی یہ بھی تھی کہ اس نے مصنف کو رد تو کیا ہی تھا قاری کو بھی رد کر دیا۔ اگرچہ بعد کے مفکرین نے قاری کو بحال کرنے کی کوشش کی، لیکن نئی تنقید کا اصل انحصار متن اور متنِ محض پر ہی رہا۔ تاہم متن چوں کہ 'موضوع' نہیں ہے اور نہ ہی 'موضوعیت' اختیار کر سکتا ہے، اس لیے اصولاً نئی تنقید کا نظریاتی موقف معنی کے مسئلے پر آ کر دم توڑ دیتا ہے۔ مزید یہ کہ نئی تنقید چوں کہ بڑی حد تک غیر نظریاتی تھی، یعنی اس کا مقصد صرف معروضی تجزیہ تھا، اس لیے بھی علاوہ شاعری کے نئی تنقید دوسرے ادبی ڈسکورس اور ادبی مسائل سے الگ تھلک ہوتی چلی گئی، اور بالآخر ہیئت پر حد سے بڑھے ہوئے اصرار کی وجہ سے 'ابہام'، اشکال اور پیچیدگی کے مباحث میں اسیر ہو کر رہ گئی۔ اردو میں یہ المیہ اور بھی شدید ہے، اس لیے کہ جدید تنقید کا سب سے بڑا مسئلہ ترقی پسندی کو بے دخل کرنا تھا۔ لہٰذا فن پارے کی خود مختاری اور خود کفالت کو ڈھال بنا کر ادب کا رشتہ تاریخ اور سماج سے عمداً کاٹ دیا گیا، نیز معروضیت کی لے اس قدر بڑھائی گئی کہ ادبی مطالعہ بالآخر عروض و آہنگ، تذکیر و تانیث اور معائب و محاسن کی میکانکی سطح پر آ کر رک گیا۔ مختصر یہ کہ جدید تنقید

کے 'بانجھ پن' کا منظرنامہ مکمل ہے۔ اگر زندگی کے کچھ آثار ہیں تو اس لیے کہ کچھ جینوین لکھنے والوں نے تاریخ اور ثقافتی احساس سے ہاتھ نہیں اٹھایا، اور پورا ادب بانجھ ہونے سے بچ گیا۔

تنقید کے نئے ماڈل کی جانب

نئ تھیوری کے بارے میں اوپر جو بحث ہم کر آئے ہیں، اس سے ظاہر ہے کہ مابعدِ جدید یا پس ساختیاتی فکر نئے انسانی علوم کے ساتھ ہے۔ بیسویں صدی میں انسانی علم میں جو ترقی ہوئی ہے اور جو نئ بصیرتیں سامنے آئی ہیں، ان سے بہرہ مند ہونے کی روایتی تنقید میں صلاحیت نہیں۔ روایتی تنقید سمجھتی ہے کہ دروازوں اور دریچوں کو بند کردینے سے یہ تھیوری کے اس انقلاب کے اثرات سے محفوظ رہ سکتی ہے جو اس وقت دنیا میں فکری سطح پر رونما ہو چکا ہے۔ لاکاں نے یاد دلایا ہے کہ فرائیڈ نے ایک موقع پر اپنے خیالات کی مخالفت کا موازنہ اس ردعمل سے کیا ہے جو سولھویں صدی میں کوپرنیکوس کے نظریۂ نظام شمسی کے خلاف ہوا تھا۔ لاکاں کا کہنا ہے کہ فرائیڈ نے انسان کو ویسے ہی بے مرکز کردیا ہے جیسے کوپرنیکوس نے کائنات کو بے مرکز کردیا تھا۔ نشاۃ الثانیہ کا ذہنی انقلاب جس طرح کسی ایک شخص کا کارنامہ نہیں تھا، اسی طرح موجودہ فکری انقلاب بھی کسی ایک مفکر کا کارنامہ نہیں ہے بلکہ اس میں کئ ضابطہ ہائے علم شریک ہیں۔ ایک علم کی بصیرت کس طرح دوسرے کو متاثر کرسکتی ہے، اس کا ذکر آلتھیو سے ہے سنیے:

> Marx, we have known that the human subject, the economic, political or philosophical ego is not the 'centre' of history - and even, in opposition to the philosophers of the enlight - enment and to Hegel, that history has no 'centre' but possesses a structure which has no necessary 'centre' except in ideological misrecognition." *(Althusser 1971, p. 201)*

اوپر جس انقلاب کا ذکر کیا گیا، اس میں جب ایک کے بعد ایک کئ مقتدرات کو بے دخل کیا گیا تو ان کے ساتھ مصنف کا تحت سے اتارا جانا بھی فطری تھا یعنی ادب کے اس مقتدر 'موضوع' کا جو روایتی تنقید میں معنی کا حکم بنا ہوا تھا۔ مصنف کی بے دخلی یا ادب کے مقتدر 'موضوع' کی بے دخلی کا مطلب ہے متن کی اس 'موجودگی' سے آزادی جو اس کے متعینہ وحدانی معنی کی گارنٹی تھی۔ اس جکڑبندی سے آزادی کے بعد متن کی طرفیں گویا کھل گئیں اور تکثیرِ معنی یا

معنی کے 'دوسرے پن' کا نظریاتی جواز فراہم ہوگیا۔ لاکاں کے 'موضوع' کی طرح متن بھی ایک تشکیل ہے، غیر معین، مضطرب، تغیر آشنا، بقول ماشرے متن میں جو کمی رہ جاتی ہے، یعنی اس میں جو خاموشیاں راہ پا جاتی ہیں، یا جو یہ کہہ نہیں سکتا، وہ متن کا 'دوسرا پن' یا لاشعور ہے جو متن کے شعوری پروجیکٹ سے متضاد ہے۔ ادبی فارم اختیار کرتے ہی متن کا لاشعور بھی وجود میں آ جاتا ہے اس خالی جگہ میں جو شعوری پروجیکٹ اور ادبی فارم کے درمیان بچ جاتی ہے۔ یہ عمل بالکل ویسا ہے جس کے ذریعے بقول لاکاں بچہ زبان کے علامتی نظام میں داخل ہوتا ہے۔ متن آئیڈیولوجی کا معنی بردار ہے لیکن صرف اسی حد تک جس حد تک ادبی فارم اس کی اجازت دیتی ہے۔ لاکاں کی اصطلاح میں 'متن بولتا ہے اس لیے کہ ادبی فارم نے اس کو متن بنایا ہے۔'

یہاں یہ یاد دلانا نامناسب نہیں ہے کہ جس طرح ہیگل نے تاریخ کو بے مرکز کیا اور مارکس اور فرائیڈ نے انسان کو، اسی طرح سوسیئر نے زبان کو بے مرکز کیا، اور یہ زبان کا بے مرکز ہونا تھا کہ فکرِ انسانی لیوی اسٹراس، لاکاں، آلتھیو سے، بارتھ، فوکو، دریدا، جولیا کرسٹیوا، وغیرہ کے ساتھ وہ موڑ مڑسکی جس کا ذکر اوپر کیا گیا۔ یہ انکشاف کر کے کہ زبان کا نظام افتراقیت پر مبنی ہے اور زبان میں مطلق کوئی مثبت عنصر نہیں، سوسیئر نے بالواسطہ طور پر 'موجودگی' کی اس مابعدالطبیعیات پر سوال قائم کر دیا جو صدیوں سے انسانی فکر پر حاوی تھی:

> "Through linguistic difference there is born the world of meaning of a particular language in which the world of things will come to be arranged... it is the world of words that creates the world of thing"
>
> *(Lacan 1977, p. 65)*

دریدا کہتا ہے:

> "The epoch of the metaphysics of presence is doomed, and with it all the methods of analysis, explanation and interpretation which rest on a single, unquestioned, precopernican centre."

غرضیکہ مابعدالطبیعیاتی 'موجودگی' کے عہد کے ختم ہونے کے ساتھ ساتھ وہ تمام طور طریقے، تجزیے اور وضاحتیں بھی نمٹ گئیں جو وحدانی، غیر متزلزل اور آمریت شعار 'مرکزیت' پر قائم تھیں۔

اوپر کی بحث سے واضح ہے کہ روایتی تنقید کے مقابلے میں پس ساختیاتی یا جدید تر تھیوری نئے علوم انسانیہ اور نئی فکر سے گہرے طور پر جڑی ہوئی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ علوم انسانیہ اور آئیڈیولوجی کی سرحدیں زبان کے اندر ساختیائی ہوئی ہیں۔ بیشک یہ واضح نہیں کہ جب کوئی ماورائی سگنیفائر نہیں ہے اور کوئی آخری مقتدر معنی بھی نہیں ہے تو آئندہ کے امکانات کیا ہیں؟ یعنی پس ساختیاتی فکر ہیگل کے ساتھ نہیں نطشے کے ساتھ ہے، چناں چہ اگر یہ کوئی معین، مرتب اور ضابطہ بند نظام پیش نہیں کرتی تو اس کو اس کی کمزوری نہیں، قوت سمجھنا چاہیے۔ سوالات باقی رہیں گے، سوالات کی موجودگی فکرِ انسانی کے ارتقا کی ضمانت ہے اور زندگی کا لازمہ ہے۔ غرضیکہ لاکاں کی نوفرائیڈیت ہو یا آلتھیوسے کی نومارکسیت، فوکو کی نوتاریخیت ہو یا بارتھ کی بورژوا شکن ادبیت یا دریدا کی مجتہدانہ ردتشکیل، ان سب نے مل کر موضوعِ انسانی کی بے دخلیت، معنی کے نظام، ادب کی نوعیت و ماہیت، اور ادب آرٹ اور آئیڈیولوجی کے رشتوں کے بارے میں نئے بحثوں کو اٹھایا ہے اور نئی ترجیحات قائم کی ہیں۔ نتیجتاً تنقید کو نیا منصب اور نیا موقف عطا ہوا ہے۔ تنقید کا نیا ماڈل اسی موقف سے عبارت ہے۔

مابعدِ جدید تنقید یا پس ساختیاتی تنقید کی یہ نئی ترجیحات کیا ہیں، اور سابقہ تنقیدی موقف اور نئے موقف میں کیا فرق ہے، ہر چند کہ اس کا کوئی بندھا ٹکا اور مختصر جواب ممکن نہیں، تاہم اس کی ناتمام سی کوشش کی جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ پس ساختیات نے سابقہ تنقیدی ترجیحات کو بڑی حد تک بدل دیا ہے، پس ساختیات کوئی نظام نہیں بناتی، لیکن پس ساختیاتی مباحث سے اگر کچھ اصول اخذ کرنے کی کوشش کی جائے اور انھیں کم سے کم لفظوں میں بیان کرنے کی سعی کی جائے تو جو ترجیحات حاصل ہوں گی وہ کچھ اس طرح ہوں گی:

1. سب سے پہلی بات یہ کہ معنی ہرگز وحدانی اور معین نہیں ہے، اس لیے کہ معنی تفریقی رشتوں سے پیدا ہوتا ہے اور چوں کہ معنی تفریقیت سے پیدا ہوتا ہے، اخذِ معنی کا عمل لامتناہی ہے اور کوئی تشریح اور تعبیر آخری اور حتمی نہیں ہے۔
2. دوسرے یہ کہ متن نہ خودکار ہے نہ خودکفیل، اس لیے کہ اگر ایسا ہوتا تو معنی کا مقتدر اعلیٰ متن ہوتا جو وہ نہیں ہے۔
3. تیسرے یہ کہ متن کی معروضیات ایک متھ ہے، اس لیے کہ متن ایک بند حقیقت ہے، وہ قاری ہی ہے جو متن کو بالفعل 'موجود' بناتا ہے، اور ایسا قرأت کے عمل کی رو سے

ہوتا ہے یعنی تنقید قرأت کا استعارہ ہے۔

4. چوتھے یہ کہ قرأت کا عمل یک طرفہ نہیں بلکہ دو طرفہ عمل ہے یعنی نہ صرف قاری متن کو پڑھتا ہے بلکہ متن بھی قاری کو پڑھتا ہے یعنی متن قاری کی تشکیل کرتا ہے۔

5. پانچویں یہ کہ قرأت کا عمل خلا میں نہیں ہوتا، تاریخیت اور آئیڈیولوجی قاری کے ذہن وشعور اور اس کی توقعات کے پیچیدہ Network کے ذریعے در آتی ہے، یعنی اخذِ معنی میں تاریخی، ثقافتی، سیاسی اور سماجی قوتوں کی کارفرمائی سے انکار ممکن نہیں۔

6. چھٹے یہ کہ زبان خیال کا رابطہ یا میڈیم نہیں 'زبان خیال کی شرط ہے:' بلکہ زبان خیال ہے۔

7. ساتویں یہ کہ زبان بطور خیال سماجی ساخت ہے، جو معاشرے اور ثقافت کی رو سے طے ہوتی ہے اور بجائے خود معاشرے کی ساخت کا حصہ ہے۔

8. آٹھویں یہ کہ زبان چوں کہ معاشرے کی ساخت کا حصہ ہے اور زبان خود ائیڈیولوجی ہے، ادب میں آئیڈیولوجی ہمیشہ مضمر رہتی ہے۔ آئیڈیولوجی سے مراد قواعد وضوابط کا مجموعہ نہیں بلکہ وہ ذہنی رویے جن کی بنا پر سماج کے مخصوص حالات سے ہم نباہ کرتے ہیں۔

9. نویں یہ کہ ادب لامحالہ چوں کہ آئیڈیولوجی کا نظارہ کراتا ہے، ادب یا آرٹ میں کوئی موقف معصوم یا غیر جانب دار موقف نہیں خواہ ہمیں اس کا علم ہو یا نہ ہو۔ دوسرے لفظوں میں تنقید سے تاریخی اور سیاسی معنی کا اخراج ممکن نہیں۔

10. دسویں یہ کہ زبان لاشعور کی طرح ساختیائی ہوئی ہے یعنی ایسا بہت کچھ ہے جو زبان کے نظام سے باہر رہ جاتا ہے، اور اس سے متصادم ہوتا ہے جو زبان کے اندر ہے۔

11. گیارہویں یہ کہ زبان میں چوں کہ کچھ بھی مثبت نہیں اور اس میں تفرق ہی تفرق ہے، اس لیے معنی قائم بالذات نہیں، اور چوں کہ معنی قائم بالذات نہیں، لفظ اور معنی میں کوئی فطری اور لازمی رشتہ نہیں۔

12. بارہویں یہ کہ معنی چوں کہ قائم بالغیر ہے اور تفریقی رشتوں سے پیدا ہوتا ہے، معنی جتنا ظاہر ہوتا ہے اتنا غیاب میں بھی رہتا ہے، یعنی معنی بے مرکز ہے۔

13. تیرہویں یہ کہ جس طرح معنی زبان کی تشکیل ہے، ذات یا شعور انسانی یا 'موضوعِ انسانی'

بھی ڈسکورس کی تشکیل ہے، گویا 'موضوعِ انسانی' ایک مفروضہ ہے جس کو ایسا سمجھ لیا گیا ہے۔

14. چودھویں یہ کہ 'موضوعِ انسانی' چوں کہ تشکیل ہے، یہ معنی کا منبع و ماخذ نہیں ہو سکتا، یعنی 'موضوعِ انسانی' خود بے مرکز ہے۔

15. پندرھویں یہ کہ ان تمام وجوہ سے مصنف معنی کا مقتدرِ اعلیٰ نہیں ہو سکتا جیسا کہ روایتی تنقید سے چلا آرہا تھا، نیز معنی کا حکم قاری محض بھی نہیں، بلکہ معنی قرأت کے عمل سے پیدا ہوتا ہے۔

16. سولھویں یہ کہ معنی چوں کہ تفریقیت سے پیدا ہوتا ہے اور جتنا سامنے ہے اتنا غیاب میں بھی ہے، اس لیے فقط سامنے کا یا مانوس یا معمولہ معنی ہی کل معنی نہیں، غائب معنی یا معنی کا 'دوسرا پن' بھی اہمیت رکھتا ہے، اور اکثر یہ وہ معنی ہوتا ہے جسے تاریخ کے مقتدرہ نے یا طاقت یا اقتدار کے کھیل نے دبا دیا ہے یا نظرانداز کر دیا ہے۔

17. سترھویں اور آخری یہ کہ معین، مرتب یا ضابطہ بند نظام کلیت پسندی اور آمریت کی طرف لے جاتے ہیں۔ ان کا رد لازم ہے اور کلیت پسندی یا جبریت کے مقابلے پر کھلی ڈلی اور آزادانہ تخلیقیت مرجح ہے۔ پس ساختیات ضابطہ بند نظام کے خلاف ہے، اس لیے وہ اپنا نظام بھی نہیں بناتی۔ وہ لیبل سازی کے بھی خلاف ہے۔

چنانچہ واضح ہے کہ سابقہ تنقیدی رویوں سے ہٹ کر پس ساختیاتی یا جدید تر تنقید باغیانہ ریڈیکل کردار رکھتی ہے اور وفورِ تخلیقیت اور تکثیرِ معنی کا نظریاتی جواز فراہم کرکے متن کی طرفوں کو کھول دیتی ہے۔ چوں کہ یہ قرأت کے عمل اور قاری کے تفاعل پر موڑ دیتی ہے، اس سے قاری پر مرتب ہونے والا 'اثر' بھی در آتا ہے اور اس مبحث سے ادب میں سیاسی سماجی معنویت کی راہ کھل جاتی ہے۔ مزید یہ کہ اوپر جن چند اصولوں کا ذکر کیا گیا، 'ردِ تشکیل' ان میں ایک اصولِ مطالعہ ہے، ردِ تشکیل پس ساختیات کی انتہائی شکل ہے یہ کل پس ساختیات نہیں۔ پس ساختیاتی تھیوری بہت وسیع ہے اور اس کے مضمرات سلسلہ در سلسلہ ہیں، اور تفصیل کی باریک بحثیں بھی بہت ہیں۔ سابقہ ابواب[1] میں حتی الامکان ان سب سے بحث کی جا چکی ہے۔

اوپر جن ترجیحات کو مستنبط کیا گیا، ممکن ہے بادی النظر میں وہ پیچیدہ اور مشکل معلوم ہوں،

---

[1] اشارہ 'ساختیات پس ساختیات، مشرقی شعریات' کی طرف ہے۔

لیکن اگر فقط دو تین بنیادی بصیرتوں ہی کو سامنے رکھا جائے، تو بھی نیا تنقیدی موقف حاصل ہوسکتا ہے۔ مثلاً یہ کہ ساختیاتی فکری کی رو سے متن خودمختار اور خود کفیل نہیں ہے۔ یا یہ کہ معنی متن میں بالقوۃ موجود ہوتا ہے، قاری اور قرأت کا عمل اس کو بالفعل موجود بناتا ہے۔ یا یہ کہ معنی وحدانی نہیں ہے، یہ تفریقی رشتوں سے پیدا ہوتا ہے اور جتنا ظاہر ہے اتنا غیاب میں بھی ہے یا یہ کہ متن چوں کہ آئیڈیولوجی کی تشکیل ہے، ادب کی کسی بحث سے تاریخی، سیاسی، سماجی یا ثقافتی معنی کا اخراج نہ صرف غلط بلکہ گمراہ کن ہے۔ ان بنیادی بصیرتوں ہی سے جو موقف مرتب ہوتا ہے وہ نئے ماڈل سے قریب تر ہے، اور یہ کہنا تحصیلِ حاصل ہے کہ اس موقف سے جو تنقیدی عمل مرتب ہوگا وہ روایتی یا جدید تنقید نہیں پس ساختیاتی یا مابعدِ جدید تنقید ہی کہلائے گا نام کیا ہوگا، یہ بہرحال وقت طے کرے گا۔

اس کے باوجود اس تنبیہ کی بہرحال ضرورت ہے کہ پس ساختیات نوعیت کے اعتبار سے چوں کہ باغیانہ، آزاد اور تحلیلی ہے، لہٰذا پس ساختیاتی یا مابعدِ جدید تنقید کی کوئی تعریف مکمل تعریف نہیں کہی جاسکتی، اس کا کوئی ماڈل خود اس کی سپرٹ کے خلاف ہے۔ مندرجہ بالا اصولوں کا ذکر فقط اس لیے کیا گیا کہ بنیادی ترجیحات اور سابقہ رویوں سے انحراف کے مقامات واضح رہیں۔ ورنہ معلوم ہے کہ پس ساختیاتی تھیوری نہ تو کوئی پروگرام دیتی ہے، نہ طریقۂ کار اور نہ کوئی حکمت عملی وضع کرتی ہے۔ واضح رہے کہ نئی تھیوری ادب یا تنقید کو ضابطہ نہیں، نئی آگہی یا نئی بصیرتوں کی روشنی فراہم کرتی ہے۔ یہ نئے علومِ انسانیہ کے ساتھ ہے، یعنی یہ نشانیات، ساختیات، پس ساختیات، تحلیلِ نفسی، ردتشکیل وغیرہ کی زائیدہ اور ساختہ پرداختہ تو ہے ہی، یہ مابعدِ جدید عہد کے باقی ماندہ (Emancipatory theories) 'نجات کوش نظریوں' یعنی نئی مارکسیت، نئی تاریخیت اور نسوانیت کے بھی ساتھ ہے اور ان سے گہرا رابطہ رکھتی ہے۔ چناں چہ یہ بعید از قیاس نہیں کہ مستقبل میں تنقید کے نئے ماڈل اور ان 'نجات کوش' نظریوں میں فکری روابط مزید استوار ہوں گے۔ بہرحال اتنا طے ہے کہ تنقید کے نئے ماڈل کی نسبت فرسودہ اور منجمد فکر سے نہیں، بلکہ متجسس اور تازہ کار ذہنوں سے ہوگی، اور اس کی سب سے بڑی شناخت اس کا باغیانہ اور غیر مقلدانہ اور کردار ہوگا۔

''اب ہم اس مضمون کو ختم کرتے ہیں، اس کی نسبت یہ امید رکھتی کہ ہمارے دیرینہ سال (ادیب)... اس مضمون کی طرف التفات کریں گے یا اس کو قابلِ التفات سمجھیں گے

محض بے جا ہے، اور یہ خیال کرنا بھی فضول ہے کہ جو کچھ اس میں لکھا گیا ہے وہ سب واجب التسلیم ہے۔ البتہ ہم کو اپنے نوجوانوں، ہم وطنوں سے جو (تنقید) کا چسکا رکھتے ہیں اور زمانہ کے تیور پہچانتے ہیں یہ امید کہ وہ شاید اس مضمون کو پڑھیں اور کم سے کم اس قدر تسلیم کریں کہ اردو (تنقید) کی موجودہ حالت بلاشبہ اصلاح یا ترمیم کی محتاج ہے۔ ہم نے اپنی ناچیز رائیں جو اس مضمون میں.... ظاہر کی ہیں، گو ان میں سے ایک رائے بھی تسلیم نہ کی جائے لیکن اس مضمون سے ملک میں عموماً یہ خیال پھیل جائے کہ فی الواقع ہماری (تنقید) اصلاح طلب ہے تو ہم سمجھیں گے کہ ہم کو پوری کامیابی حاصل ہوئی ہے کیوں کہ ترقی کی پہلی سیڑھی اپنے تنزل کا یقین ہے... بایں ہمہ اگر بمقتضائے بشریت کوئی بات لکھی گئی ہو جو ہمارے کسی ہم وطن کو ناگوار گزرے تو ہم نہایت عاجزی اور ادب سے معافی کے خواستگار ہیں اور چوں کہ یہ مضمون اردو لٹریچر میں جہاں تک کہ ہم کو معلوم ہے بالکل نیا ہے اس لیے ممکن ہے کہ اگر بالفرض اس میں کچھ خوبیاں ہوں تو ان کے ساتھ کچھ لغزشیں اور خطائیں بھی پائی جائیں۔ اگرچہ خدا نے یہ قاعدہ بتایا ہے: اِنَّ الْحَسَنَاتِ یُذْهِبْنَ السَّیِّئَاتِ[1] مگر انسان نے اس کی جگہ یہ قاعدہ مقرر کیا ہے کہ اِنَّ السَّیِّئَاتِ یُذْهِبْنَ الْحَسَنَاتِ[2] "پس اس انسانی قاعدہ کے موافق ہم کو یہ امید رکھنی تو نہیں چاہیے کہ اس مضمون کی غلطیوں کے ساتھ اس کی خوبیاں بھی (اگرچہ کچھ ہوں) ظاہر کی جائیں گی لیکن اگر صرف غلطیوں کے دکھانے پر ہی اکتفا کیا جائے اور خوبیوں کو بے تکلف برائیوں کی صورت میں ظاہر کیا جائے، تو بھی ہم اپنے تئیں نہایت خوش قسمت تصور کریں گے۔"

راقم

الطاف حسین حالی

(مقدمہ، آخری سطریں)

○

(ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات: گوپی چند نارنگ، اشاعت: دسمبر 1993، ناشر: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی)

1، 2 یعنی نیکیاں بدیوں کو مٹا دیتی ہیں۔ پس دوسرے فقرہ کے یہ معنی ہوں گے کہ بدیاں نیکیوں کو مٹا دیتی ہیں

امتزاجی تنقید کا سائنسی اور فکری تناظر

بیسویں صدی میں غیر طبقاتی معاشرے کو وجود میں لانے کی کوشش امتزاجی اکائی کی طرف ایک اہم قدم تھا جو بہ وجوہ کامیاب نہ ہو سکا لیکن امتزاجی رویے کے اثرات سیاسی، فکری اور انتقادی شعبوں پر ضرور مرتسم ہوئے۔ سیاسی سطح پر بڑی بڑی سلطنتوں کا وہ مخصوص انداز باقی نہ رہا جس میں ''مرکز'' نے سلطنت کی ساری ساخت پر تسلط قائم کر رکھا تھا۔ اس تسلط کو برقرار رکھنے کے لیے ''مرکز'' کی عسکری قوت نے بھی ایک اہم رول ادا کیا تھا۔ مگر دوسری جنگ عظیم کے بعد جب سلطنتیں ٹوٹیں تو اس کے نتیجے میں معاشرتی نظام پارہ پارہ تو نہ ہوئے مگر ایک نئی وضع کی امتزاجی اکائی پر منتج ہوتے دکھائی دینے لگے۔ اس امتزاجی اکائی کی نشان دہی، دوسری جنگ عظیم سے پہلے، علامہ اقبالؒ نے کر دی تھی جب انھوں نے باغ میں صنوبر کو آزاد بھی دیکھا تھا اور پابہ گل بھی، جس سے اس خیال کو تقویت ملتی ہے کہ مختلف خطے کسی ایک سلطنت میں تمام وکمال ضم ہو کر اپنی اپنی انفرادیت سے محروم رہنے کے بجائے ایک ایسی ڈھیلی ڈھالی ساخت میں نظر آئیں جو غزل کے مشابہ ہو۔ غزل کا ہر شعر اپنی جگہ مکمل و اکمل ہوتا ہے مگر ردیف قافیے میں مقید ہونے کے باعث پوری غزل سے جڑا ہوا بھی نظر آتا ہے۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد اس وضع کی جو امتزاجی اکائی ابھری اس کی بہترین مثال یورپی یونین تھی جس میں ہر ملک کی انفرادیت بھی برقرار تھی اور سارے ممالک ایک ہی چھتنار کے نیچے جمع بھی ہو گئے تھے۔

بیسویں صدی کی طبیعیات میں بھی امتزاج کی طرف جھکاؤ صاف دکھائی دیتا ہے۔ مثلاً TOE (Theory of Everything) کی تلاش (کائنات کی چاروں بڑی قوتوں یعنی الیکٹرو میگنی ٹکس، سٹرانگ فورس ویک فورس اور کشش ثقل کو باہم آمیز کرنے کی کوشش) شروع ہو گئی تھی اور سٹرنگ تھیوری کے آنے سے پہلے اِن میں سے تین کا امتزاج ممکن ہو گیا تھا، مگر کشش

ثقل (جس کا پارٹیکل گریوی ٹون) ابھی زیرِ دام نہیں آتی تھی: بیسویں صدی کے آخری ایام میں سٹرنگ تھیوری نے یہ کارنامہ انجام دیا، تاہم اس میں کافی وقت لگ گیا۔ شروع شروع میں پانچ سٹرنگ تھیوریاں سامنے آگئی تھیں اور یہ کہنا بہت مشکل ہوگیا تھا کہ ان میں سے سچی تھیوری کون سی ہے۔ مگر پھر نوّے کی دہائی میں ایم تھیوری سامنے آئی جس کا موقف یہ تھا کہ پانچوں تھیوریاں سچی ہیں مگر ان میں سے ہر تھیوری ''حقیقت'' کی صرف ایک قاش ہی کو بیان کرتی ہے۔ یہاں ان نابیناؤں کا قصہ یاد کیجئے جس میں ہر ایک نے جب ہاتھی کو چھوا تو اس حصے کی مناسبت ہی سے ہاتھی کو حتمی طور پر بیان کیا جس تک اس کی رسائی ہوئی تھی مگر ''دیکھنے والوں'' کو پورا ہاتھی دکھائی دے گیا تھا۔ یہی حال پانچوں سٹرنگ تھیوریوں کا تھا جن میں سے ہر ایک نے حقیقت کے صرف ایک ہی پہلو کو بیان کیا۔ ایم تھیوری کا موقف یہ تھا کہ یہ پانچوں تھیوریاں دراصل سپر سٹرنگ تھیوری کی توسیعات ہیں۔ یوں دیکھیں تو انکشاف ہوتا ہے کہ ایم تھیوری نے امتزاج کی طرف ایک اہم قدم اُٹھایا۔ اِس نے نہ صرف یہ انکشاف کیا کہ سٹرنگز کی شیرازہ بندی ہے جو زماں اور مکاں سے ماورا ہے، اور جب سٹرنگز Vibrate کرتے ہیں تو زماں اور مکاں وجود میں آتے ہیں۔ برائن گرین (Brain Greene) نے اپنی کتاب The Elegant Universe میں سٹرنگ تھیوری کو یوں بیان کیا ہے:

> "String theory is the unified theory of the universe postulating that fundamental ingredients of nature are not zero-dimentional point particles but tiny one-dementional filaments called, 'string'. String theory hamoniously unites quantum mechanics, and genaral relativity the previously known laws of the small and large, that are otherwise incompatible."

گویا ایم تھیوری رسپر سٹرنگ تھیوری نے کائنات کی چاروں قوتوں کو ہم آہنگ اور باہم مربوط دکھا کر اس کے امتزاجی پیٹرن کا احساس دلایا، نیز اس انکشاف نے ''رشتوں کے جال'' کے تصور کو پیش منظر میں لا کر، امتزاج کی ہیئت کو بھی بیان کردیا۔ سب سے بڑی بات یہ ہوئی کہ سپر سٹرنگ تھیوری، ایک انتہائی پراسرار توازن کے اصول یعنی Symmetry principle سے ماخوذ نظر آنے لگی جس کا مطلب یہ ہے کہ زماں اور مکاں کے وجود میں آنے سے پہلے ہی ''حقیقت'' ایک عظیم پراسرار توازن کا دوسرا نام تھا۔ یہ وہ مقام تھا جہاں طبعیات اور

مابعد الطبیعیات میں کوئی فرق موجود نہیں تھا۔

بیسویں صدی کے لسانی مباحث میں بھی امتزاج کا پہلو نمایاں نظر آتا ہے۔ مثلاً سوسیور کا موقف یہ تھا کہ لانگ جو زبان کا نظام یا سسٹم ہے، نظروں سے اوجھل ہوتا ہے مگر پارول یعنی گفتگو یا عبارت میں اپنی موجودگی کا احساس دلاتا ہے۔ اس کی بہترین مثال ہاکی یا فٹ بال کا میچ ہے جس میں کھیل (پارول) کے بنتے بگڑتے رشتوں یعنی Interactions میں کھیل کی گرامر یا سسٹم کو بہ آسانی پڑھا جا سکتا ہے۔ اس کھیل کے دوران میں جب گرامر یا سسٹم کے کسی قاعدے کی خلاف ورزی ہوتی ہے (جسے کھیل کی زبان میں فاؤل کہا جاتا ہے) تو ریفری سیٹی بجا کر کھیل روک دیتا ہے۔ لانگ اور پارول کا یہ انوکھا امتزاج کسی شعوری کاوش کا نتیجہ نہیں۔ یہ ایک فطری عمل کا زائیدہ ہے۔

اس بات کو یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ سمندر کی سطح پر لہروں کا کبھی ختم نہ ہونے والا کھیل جاری ہوتا ہے جس کے عقب میں پانی کے سوا کچھ نہیں ہوتا۔ مراد یہ کہ پانی کی لانگ، اس کے پارول کی صورت میں "تماشا" دکھا رہی ہوتی ہے۔ آپ چاہیں تو اس میں صوفیانہ تصورات کی جھلک بھی دیکھ سکتے ہیں۔

امتزاج کے حوالے سے سوسیور کی ایک اور عطا یہ ہے کہ اُس نے زبان کو دو زمانی یعنی Diachronic کے بجائے ایک زمانی یعنی Synchronic قرار دیا اور یہ بات بیسویں صدی کے مزاج کا حصہ تھی۔ بیسویں صدی میں رشتوں کی مدد سے تمام شعبوں میں ایک ایسی ساخت کو وجود میں لانے کی روش عام تھی جس میں واحد مرکز کے بجائے ان گنت مراکز کے ربط باہم سے ایک طرح کی Intertextuality اُبھر آئے۔ فلسفے کے میدان میں بھی یہی صورت حال ابھری جب برگساں نے کہا کہ مرورِ زماں یعنی Sereal Time تو ماضی، حال اور مستقبل پر مشتمل ہے مگر زمان مسلسل یعنی Duration ایک ایسی موجودگی ہے جو بٹی ہوئی نہیں، اس میں ماضی، حال اور مستقبل باہم مربوط ہو کر ایک پگھلی ہوئی کیفیت بن گئے ہیں۔

سماجیات میں درکھیم نے سوسائٹی کے بارے میں کہا کہ یہ ایک اجتماعی معاشرتی نظام یا سسٹم کا نام ہے اور افراد کی جملہ سرگرمیاں اس معاشرتی نظام کے حوالے ہی سے وجود میں آتی ہیں۔ سوسائٹی اور فرد کا یہ رشتہ بھی بیسویں صدی کے عام مزاج کے عین مطابق تھا جس میں نہ تو فرد، مطلق العنان ہوتا ہے اور نہ ہی سوسائٹی۔ انیسویں صدی کی سوسائٹی میں فرد کی بالادستی قائم

تھی جب کہ بیسویں صدی کے اشتراکی نظام میں سوسائٹی کی بالادستی قائم ہوئی۔ پوری بیسویں صدی کی جہت کو سامنے رکھیں تو ان دونوں میں ربط باہم کی صورت پیدا ہوئی جو امتزاج کی طرف ایک اہم قدم تھا۔

بیسویں صدی کی نفسیات میں اہم ترین آواز فرائیڈ کی تھی۔ اس نے شعور کی مطلق العنانی پر کاری ضرب لگائی جب اُس نے کہا شعور کے عقب میں لاشعور کا ایک وسیع منطقہ موجود ہے جو شعور پر اثر انداز ہوتا ہے۔ فرائیڈ کے بعد جب یونگ نے لاشعور کے علاوہ اجتماعی لاشعور کا بھی ذکر کیا تو گویا اس نے فرائیڈ کے لاشعور کو مزید گہرا اور کشادہ کر دیا۔ اب کھلا کہ فرد کے شعور اقدامات، خودکار اور خود کفیل نہیں ہوتے، یہ اجتماعی لاشعور سے ہم رشتہ ہوتے ہیں جو نسلی تجربات کا ایک گودام ہے۔ غور کیجئے کہ بیسویں صدی کی نفسیات نے اصلاً فرد اور معاشرے کے رشتے ہی کو بیان کیا لیکن نفسیاتی دائرہ کار کے حوالے سے!

جہاں تک امتزاجی تنقید کا تعلق ہے، یہ بیسویں صدی کی مندرجہ بالا امتزاجی صورت حال کا منطقی نتیجہ ہے اس صورت حال میں جملہ علوم، واحد مرکز کے قدیم تصور سے ہٹ کر ایک ایسی ساخت کو پیش منظر میں لائے ہیں جس میں افقی اور عمودی خطوط ایک دوسرے کو کاٹ رہے ہیں، اور نتیجے میں ''ایک''، ''انیک'' میں منقسم نظر آ رہا ہے۔ طبیعیات نے اس صورت حال کو ''رشتوں کا جال'' کہا ہے، لسانیات نے اسے لانگ اور پارول کے رشتے میں ابھرے ہوئے پایا ہے اور فلسفے نے ''زمان مسلسل'' کے تصور میں دیکھا ہے۔ سماجیات میں فرد، اجتماعی معاشرتی نظام سے جڑا ہوا دکھائی دیا ہے، نفسیات میں شعور اور اجتماعی لاشعور کا رشتہ ابھر آیا ہے اور اساطیر میں جملہ اساطیر ایک ہی مہا اُسطور سے ماخوذ نظر آئی ہیں...... ایسی صورت حال میں امتزاجی تنقید آہستہ آہستہ لیکن یقینی طور پر سامنے آ گئی ہے۔ آیئے دیکھتے ہیں کہ یہ کیسے ہوا!

انیسویں صدی کے ربع آخر میں مائل بہ مرکز ساخت کی بالادستی قائم تھی، نیز بقائے بہترین کے تصور کو فروغ حاصل تھا، بعد ازاں جس کا منطقی نتیجہ، سپرمین کی صورت میں سامنے آیا۔ ادب کے مقابلے میں مصنف کو مرکزی حیثیت حاصل تھی اور یہ جاننے کی روش عام تھی کہ تاریخی تناظر میں اُسے کیا مقام حاصل تھا۔ انیسویں صدی حرکت و حرارت کی صدی تھی جس نے تاریخ کی کارکردگی پر توجہ مبذول کی، مرورِ زماں کے حوالے سے تعبیر کے عمل کو دیکھا اور مرکز کو اسی حوالے سے ایک Pivotal point قرار دیا، مگر بیسویں صوی میں مرکز گریز جہت سامنے

آئی۔ روسی ہیئت پسندی نے متن کی پوری میکانکی ساخت پر غور کیا کہ اس کے اجزا کی کارکردگی کس طرح وجود میں آتی ہے۔ اس نے متن کے مادی وجود کو سب کچھ سمجھتے ہوئے یہ موقف اختیار کیا کہ تخلیق کاری میں بنیادی بات متن کو لسانی سطح پر نامانوس بنانا ہے اور نہ صرف تاریخی عمل کو مسترد کیا بلکہ تخلیق کے عقب میں کسی اور محرک کی موجودگی سے بھی انکار کر دیا۔ نیز اس کا بنیادی نکتہ یہ تھا کہ تصنیف اپنا ایک لسانی وجود رکھتی ہے جو خودکار بھی ہے اور خود کفیل بھی۔ لسانی وجود کو کھولنے اور اس کے کل پرزوں کی باہمی کارکردگی کو دیکھنے کا یہ عمل مغربی تنقید میں ابھرنے والی Intertextuality کی طرف اولین پیش رفت کی حیثیت رکھتا ہے۔

اس کے بعد ''نئی تنقید'' نے متن یا Text کے اجزائے ترکیبی کی تفہیم کی طرف ایک اہم قدم اٹھایا مگر جہاں روسی ہیئت پسندی نے یہ جاننے کی کوشش کی تھی کہ کس طرح متن کی میکانکی ساخت میں موجود پرزوں کی کارکردگی متن کو ''نامانوس'' بناتی ہے، وہاں ''نئی تنقید'' نے متن کی اس پیچیدہ بنت کاری کا احساس دلایا جو معنی آفرینی کی محرک تھی۔ روسی ہیئت پسندی نے معنی سے کوئی سروکار نہیں رکھا تھا لیکن نئی تنقید نے متن کو اس مقصد کے ساتھ کھولا کہ اس کے بطون میں رعایت لفظی، قول محال، تناؤ اور ابہام وغیرہ کے عمل اور ردعمل سے پھوٹنے والے معانی کو بے نقاب کیا جائے۔ یوں دیکھئے تو نئی تنقید نے متن کے لسانی وجود میں معنی آفرینی کے وظیفے کی اہمیت کا احساس دلا کر اس کے دائرہ کار کو وسعت آشنا کرنے کا اہتمام کیا۔

مغربی تنقید کے تدریجی پھیلاؤ میں ''نئی تنقید'' کے بعد ساختیاتی تنقید کو بڑی اہمیت حاصل ہے، جس نے سوسیور کے پیش کردہ لانگ اور پارول کے تعقلات کی روشنی میں اپنے اس موقف کو پیش کیا کہ متن (پارول) کو مصنف تخلیق نہیں کرتا، اسے شعریات (لانگ) تخلیق کرتی ہے۔ جو ثقافتی Codes اور Conventions پر مشتمل ہوتی ہے۔ سوچنے کی بات ہے کہ روسی ہیئت پسندی نے متن کے اندر جھانکنے کی ابتدا کی مگر یہ ابتدا، متن کے لسانی کل پرزوں تک محدود تھی۔ اس کے بعد نئی تنقید نے مزید غواصی کی اور متن کے اندر معنی آفرینی کے عمل کو نشان زد کیا۔ ساختیاتی تنقید نے مزید غواصی کر کے معنی آفرینی کے عقب میں ثقافتی ورثے کا احساس دلایا۔ تنقید میں ہونے والی یہ غواصی نفسیات کی غواصی کے مشابہ تھی کہ نفسیات میں بھی شعور، پھر لاشعور اس کے بعد اجتماعی لاشعور میں جھانکنے کی کوشش کی گئی تھی۔ اجتماعی لاشعور نسلی اور ثقافتی سرمایے پر مشتمل تھا، اور ساختیات نے شعریات کے جس منطقے کا احساس دلایا وہ بھی ثقافتی عناصر ہی سے

عبارت تھا۔ اس سے اندازہ کیجئے کہ ساختیات تنقید نے کس طرح لسانیات اور نفسیات کے تحفلات کو اپنے نظام فکر میں جگہ دی۔ یہی نہیں، اس نے قرأت کے رول کو بھی اہمیت دی اور معنی آفرینی کے عمل کو قاری کی کارکردگی سے مشروط کردیا۔ ساختیات نے مصنف کی نفی کی مگر متن کی قرأت کے عمل میں ایک طرف شعریات کے مخفی وجود کو نشان زد کیا جو لانگ کے مماثل تھا، نیز متن یعنی Text کی کارکردگی کو پارول کے حوالے سے ایک ایسا وظیفہ قرار دیا جو شعریات کی لانگ کے مطابق تھا، اور دوسری طرف قاری کی حیثیت کو اجاگر کیا جو متن کی تخلیق مکرر کرتا ہے۔ ساختیات کا یہ نظریہ امتزاجی تنقید کی طرف ایک اہم قدم تھا، تاہم جس طرح شروع شروع میں طبیعیات کے Toe میں گریوی ٹون (Graviton) کی حیثیت ایک ایسے عنصر کی تھی جو باقی تین قوتوں سے ہم آہنگ نہیں ہورہا تھا، اسی طرح ساختیات میں متن اور قاری تو شامل تھے مگر مصنف شامل نہیں ہو پارہا تھا۔ یہ بات امتزاجی تنقید کے حق میں کہی جاسکتی ہے کہ اس نے مصنف، متن اور قاری......ان تینوں کو باہم آمیز کرکے تنقید کو Toe کے مرتبے پر فائز کردیا۔

امتزاجی تنقید کا موقف یہ ہے کہ تخلیق کاری میں مصنف، متن اور قاری تینوں برابر کے حصے دار ہیں۔ ان تینوں میں ایسی Intertextuality ہے جس سے انکار ممکن نہیں ہے۔ امتزاجی تنقید کو ساختیات کے اس نظریے سے اختلاف ہے کہ تخلیق کاری میں مصنف کی حیثیت سے صفر کے برابر ہوتی ہے۔ ساختیات یہ کہہ رہی تھی کہ مصنف کہنے کو تو اپنا منفرد وجود رکھتا ہے لیکن دراصل وہ شعریات کے اجزائے ترکیبی کا ہیولا ہے اور تخلیق کاری اصلاً شعریات کی کارکردگی کا نتیجہ ہے۔ یوں گویا ساختیات نے مصنف کی موت کا اعلان کردیا۔ دیکھا جائے تو اس اعلان میں نطشے کی اس اعلان کی صدائے بازگشت صاف سنائی دیتی ہے جو اس نے خدا کے حوالے سے کیا تھا۔ امتزاجی تنقید کا نقطہ نظر یہ ہے کہ شعریات، جو ثقافتی کوڈز اور کنونشنز سے عبارت ہے، تخلیق کے جوہر کی ضامن ضرور ہے مگر یہ جوہر براہِ راست تخلیق کاری پر منتج نہیں ہوتا، اسے لامحالہ مصنف کے تخلیقی عمل کا محتاج ہونا پڑتا ہے۔ اس مسئلے کو ایک مثال سے بہ آسانی حل کیا جاسکتا ہے۔ فرض کیجئے کہ شعریات، اُون کے دھاگے پر مشتمل ہے۔ یہ دھاگا براہِ راست سویٹر کی بنت کاری پر منتج نہیں ہوتا، اسے ان سلائیوں کے عمل سے گزرنا پڑتا ہے جو سویٹر بننے والے کے ہاتھوں میں ہوتی ہیں۔ چنانچہ جب سویٹر بننے کا عمل شروع ہوتا ہے تو سلائیوں کی کارکردگی محض میکانکی عمل نہیں ہوتا، اس میں سویٹر بننے والے کی تخلیقیت بھی شامل ہوتی ہے۔ گویا تخلیق

کاری کے دوران میں شعریات کے اجتماعی محرکات میں مصنف کی ذات کے دھاگے بھی شامل ہو جاتے ہیں یعنی اُس کی زندگی کے سانحات، اس کا مطالعہ، وژن اور زاویہ نگاہ، سب فعال عناصر کے طور پر اس کے تخلیقی عمل کا جزو بن جاتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں شعریات کے منفعل عناصر اور مصنف کی زندگی کے فعال عناصر، ایک دوسرے میں جذب ہو کر ایک ایسے عالم کو وجود میں لاتے ہیں جسے صورت پذیر کرنے کے لیے مصنف کا تخلیقی عمل متحرک ہو جاتا ہے۔ ایسے میں مصنف مستقیم دھاگے کے قوسوں اور گرہوں میں منقلب کر کے ایسی ''تخلیق'' کو وجود میں لاتا ہے جس سے جمالیاتی حظ کی تحصیل ممکن ہوتی ہے۔

پچھلی کئی دہائیوں پر پھیلی ہوئی مغربی تنقید نے اول اول مصنف کو مرکز نگاہ بنایا، اس کے بعد متن یاText کی بالادستی قائم کی، اور پھر قاری کو مرکزی حیثیت تفویض کی۔ امتزاجی تنقید نے تخلیقی عمل میں مصنف، متن اور قاری تینوں کو شامل کر کے ایسی مثلث کو سامنے لانے میں کامیابی حاصل کی، جس کے تینوں اطراف ایک سی اہمیت کے حامل تھے۔

امتزاجی تنقید کے بارے میں کہا گیا ہے کہ یہ لاتحریک ہے جس کا مطلب ہے کہ یہ کسی تحریک کی تابع مہمل نہیں۔ پوری بیسویں صدی میں مختلف نظریوں کی حامل تنقید کا رواج رہا ہے یعنی مارکسی، نفسیاتی، رومانی، ہیئتی، اسطوری، یا موجودی تنقید میں سے، کسی ایک کے حق میں آواز بلند کر کے اور اُس کے دائرہ کار کے اندر رہ کر تنقید لکھی جاتی رہی ہے۔ امتزاجی تنقید اس قسم کی کسی بھی تنقید کو مسترد نہیں کرتی۔ یہ صرف اس بات کا اظہار کرتی ہے کہ فقط ایک تحریک یا نظریے کی حامل تنقید تخلیق کے محض ایک پہلو پر خود کو مرتکز کر کے، تنقید کے دیگر ابعاد سے روگردانی کی مرتکب ہوتی ہے۔ اس کا موقف یہ ہے کہ جملہ تنقیدی تھیوریاں، امتزاجی تنقید ہی کی توسیعات ہیں۔ تاہم امتزاجی تنقید سے مراد محض مختلف تھیوریوں کی حاصل جمع ہرگز نہیں۔ یہ اُن سب کی حاصل جمع سے کچھ زیادہ ہے اور یہ کچھ زیادہ ہونا اس کا تخلیقی پہلو ہے۔ یوں تو درسی تنقید کو بھی بعض لوگ امتزاجی کہتے ہیں کہ وہ بھی کسی ایک نظریے کے تابع نہیں ہوتی، مگر اُسے اس لیے امتزاجی تنقید قرار نہیں دیا جا سکتا کہ اس میں 'کچھ زیادہ' کا عنصر ناپید ہوتا ہے، یعنی وہ تخلیقی تنقید نہیں ہوتی۔ تنقید نگاری کا عمل تخلیق کاری کے عمل کے مشابہ ہے۔ تخلیق کاری کے عمل میں منفعل نسلی اور ثقافتی تجربات، تخلیق کار کی ذات کے فعال عناصر میں جذب ہو کر جب منقلب ہوتے ہیں تو ''تخلیق'' وجود میں آتی ہے۔ یہی حال امتزاجی تنقید کا ہے جس کی شعریات میں جملہ تنقیدی زاویے،

منفعل عناصر کی شکل میں موجود ہوتے ہیں، اور جب اس شعریات میں تنقید نگار کا مطالعہ ''وژن'' زاویہ نگاہ وغیرہ شامل ہوجاتے ہیں تو یہ اس قابل بن جاتی ہے کہ ''تخلیق'' کو کھول کر اُسے منقلب کر سکے۔ دوسرے لفظوں میں یہ فن پارے کی ازسرِنو تخلیق کرتی ہے۔ ''کچھ زیادہ'' کا مفہوم اس تقلیب ہی کی روشنی میں واضح ہوتا ہے۔

مصنف اور نقاد اصلاً دونوں تخلیق کار ہیں...... اس فرق کے ساتھ کہ مصنف، شعریات کو بروئے کار لا کر، اس میں اپنی کہانی کو آمیز کر کے، متن تخلیق کرتا ہے جب کہ نقاد اپنے تخلیقی باطن میں موجود نقد و نظر کی شعریات کے برتتے پر متن کو کھولتا اور اس کے ان چھوئے اور ان دیکھے ابعاد کو روشن کر کے ''تخلیق'' کو ازسرِنو تخلیق کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔

○

اقداری تنقید کا تصور

اِس سیمینار کے عمومی عنوان کے تحت میں تنقید کے ایک ایسے دبستان کی جانب آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں جو غیر جانبداری کے جذبہ کے تحت، بالعموم ادبی تنقید کے دائرہ سے باہر رکھا جاتا ہے۔ میں اقداری تنقید یا ادبی تنقید کے اخلاقی رخ کی جانب اشارہ کررہا ہوں۔ میری کوشش ہوگی کہ میں آپ کو اس نقطۂ نظر کی ضرورت کا احساس دلاؤں اور ساتھ میں اِس طریقۂ تنقید کی کمزوریاں اور اِس سے پیدا ہونے والے خطرات بھی زیر بحث لاؤں میں کوشش کروں گا کہ میں آپ کی بحث وتمحیص کے لیے کچھ نئے نکات پیش کروں تا کہ تنقید کے محاکمہ کا فریضہ ادا کیا جاسکے۔

یہ بات از بس ضروری ہے کہ ایک اچھے نقاد کا پہلا فریضہ یہ ہے کہ وہ زیرِ تبصرہ یا تنقید ادبی شہ پارہ کی تشریح اور تنقیح کا کام سرانجام دے۔ یہ ضروری نہیں ہے اور بسا اوقات مناسب بھی نہیں لگتا کہ نقاد اپنی ساری کاوشیں پہلی جانب یعنی 'تشریح' پر صرف کردے۔ ادبی شہ پارہ درحقیقت صرف ایک لسانی ڈھانچہ ہی نہیں ہوتا، بلکہ یہ الفاظ اور تمثالوں image کے ایک بہت گھنیرے ٹشو tissue سے مماثل ہوتا ہے جس کے جوازِ تخلیق ہی میں حقائق اور جذبات کی ترسیل کا فریضہ شامل ہے۔ علاوہ ازیں ہر ادبی شہ پارہ، اپنی ہیئت کے تمام تر 'مواد' اور جمالیاتی پہنائیوں کے ساتھ، ایک سماجی معنیٰ و سماجی تناظر بھی رکھتا ہے جس کی وجہ سے بالراست یا بلاواسطہ طور پر اخلاقی حوالوں سے سمجھ میں آسکنے والی اُنسانی جہتوں کا ایک سلسلۂ دراز ہوتا ہے۔ میں آپ کے علم میں لانا چاہوں گا کہ ایک ادبی شہ پارہ کی اخلاقی حیثیت اور اہمیت ادبی شہ پارہ میں علیحدہ سے شامل نہیں ہوتی اور نہ ہی اِسے ادب کے قاری کا ارادی احتیاج قرار دیا جاسکتا ہے بلکہ یہ دراصل ادبی کاوش کے اندر موجد خلقی جہت ہے۔ شاید اس وجہ سے اس مظہر پر اخلاقی

محاکمہ ہماری بحث سے خارج ہے۔

لیکن جوں ہی یہ بات گزارش کر دی گئی ہے کہ اخلاقی اقدار ابھی تک اپنے معقول دفاع سے محروم رہی ہیں اور اگر ہم اس بابت بحث و تمحیص پر نگاہ دوڑائیں تو یوں لگتا ہے کہ ادب کی اخلاقی اقدار یا خلاقی اساس پر لعن طعن زیادہ ہوتی ہے اور اِس اخلاقی اساس کی اہمیت کے ساتھ ہمدردی کا عنصر کم نظر آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فی زمانہ فنون کا اخلاقی اساس پر محاکمہ شک و شبہ کو جنم دیتا ہے، خواہ یہ بحث و تمحیص کے لیے منتخب ہونے والے شہ پاروں کے حوالے سے ہو یا ان شہ پاروں کی تحسین و تفہیم کا مرحلہ ہو۔

افلاطون کے زمانہ سے— اُس کے یہاں شہری سماج کے مخصوص تصور کی بدولت، فنکاروں سے مطالبہ کیا جاتا رہا ہے اور خاص طور سے شعراء سے کہ جیسے شہ پارے تخلیق کریں جن سے شہریوں کی تعلیم ہو سکے اور بنابریں، ایسی تمام تخلیقات لائقِ ضبطی قرار دی جاتی رہیں اور دی جاتی ہیں جو قارئین کے ذہن کو دوسری حقیقت، جو اتفاق سے غلط حقیقت شمار ہوتی ہے، کی جانب منعطف کرتی ہیں۔ ادب کے بارے میں یہ سخت گیر محاکمہ کی نظریاتی روش صدیوں سے چل رہی ہے اور آج بھی وہ تمام سماجی ادارے جو اندر سے دربستہ ہیں اور تازہ ہوا کے جھونکوں سے خائف رہتے ہیں، انسانوں کی فنی کاوشوں کو سخت گیر انداز میں دیکھنے کی عادی ہو چلے ہیں اور یوں لگتا ہے کہ جیسے فنون کے مختلف شعبہ جات بمعہ ادب، کے جمالیاتی مطالعے، ناقابلِ نظرثانی سنسرشپ کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔

میری کوشش ہے کہ میں تنقید کے اخلاقی اقدار کا دفاع کروں اِس لیے سب سے پہلے میں فنون پر ہر قسم کی سرکاری سنسرشپ کے خیال کو مسترد کرتا ہوں۔ یہ ساری کوششیں قطعی غیر ضروری بلکہ ضرر رساں ثابت ہوئی ہیں اور صرف جمالیاتی سرگرمیوں کے لیے ہی نہیں بلکہ ایک ملک اور اِس کے اداروں کی اخلاقی زندگی کے لیے بھی ضرر رساں۔

کیا تنقید غیر جانبدار ہو سکتی ہے؟

چونکہ ہم نے اخلاقی بنیاد پر کیے جانے والے سنسرشپ کے غلط استعمال کو پہلے ہی مسترد کر دیا ہے اس لیے ہم ایک سوال اٹھاتے ہیں جو بالکل مختلف سمت سے پوز ہو رہا ہے کہ کیا نقادوں کے لیے اپنے ادبی فیصلوں میں غیر جانب دار رہنا ممکن ہو پاتا ہے۔

غالباً یہ میکس وہیبر تھے جنھوں نے ایک صدی سے زیادہ عرصہ قبل، عمرانیات میں یہی سوال اٹھایا تھا، جب انھوں نے سماجی bahaviour کے اخلاقی محاکمہ کے بارے میں دو متضاد رویوں کی جانب اشارہ کیا تھا۔ جو حضرات عمرانیات کو اثباتی سائنس کے طور پر تسلیم کرتے ہیں اور ہم ان کے ساتھ ساختیاتی functionalists کو بھی شامل کر سکتے ہیں، اخلاقی اقدار کے بارے میں غیر جانب داری صرف ممکن ہی نہیں بلکہ ضروری بھی ہے۔ دوسری طرف ہم دوسرے مکاتب فکر کو صف آرا دیکھتے ہیں جو سماجی حقیقتوں کے بارے میں اخلاقی یا اقداری حوالوں سے سوچتے ہیں اور اقداری محاکمہ کرتے ہیں۔ چند برس پیشتر ہی کارل پوپر Karl Popper نے تھیوڈور اڈورنو کے بعض تصورات کے جواب میں آخرالذکر یعنی اخلاقی اساس پر استوار تنقید کا دفاع کیا اور اُس نے غیر جانب داری کو یکسر مسترد کر دیا۔ اُس نے کہا تھا کہ بعض سماجی سائنس دانوں کا یہ خیال کہ کلی اور خالص معروضیت ممکن ہے بذاتِ خود ایک Value Judgement ہے۔

اگر ہم اس سنگین مسئلہ کو ادبی میدان پر منطبق کریں تو یوں لگتا ہے کہ جیسے ہم کچھ ایسے ادباء کے وجود کو تسلیم کر رہے ہیں جو اثباتیت پسندی کے نظریات کے ساتھ وفاداری کے طور پر ایک ادبی تخلیق کو ہر قسم کی داخلی جہتوں سے مبرا خیال کرتے ہیں۔ یہ صورتِ حال، مثال کے طور پر 'نئے ناول' اور 'دستاویزی ناول' لکھنے والوں کے سلسلہ میں پیدا ہوئی تھی اور نقادوں کے درمیان اِس قسم کی بات غیر معمولی تجربہ بھی نہیں ہوگا۔ واقعتاً بہت سے نقاد ایک ادبی شہ پارہ کے ساتھ اس نوع کا سلوک کرتے ہیں جیسے کہ ایک ثالث سے جو پہلے اپنے سامنے پیش کردہ وضاحتوں اور اپنے مشاہدہ کو سپردِ قرطاس کرتا ہے، جملہ تفصیلات اکٹھا کرتا ہے اور یہ سب کچھ اپنی رائے قائم کرنے سے پہلے کرتا ہے۔

اِس قسم کا خیال کس حد تک قابلِ قبول ہے؟ میرے خیال میں اس نوع کی اقداری غیر جانب داری ممکن نہیں ہے۔ خواہ یہ خالص ترین یا تجریدی انداز کے فنی شعبہ سے متعلق ہو اور اگر یہ اس شعبہ میں ممکن العمل نہیں ہے تو پھر کس قاری یا نقاد کے معمولات سے خارج از امکان ہے۔ شعوری طور پر یا اس کے برخلاف ادیب اپنے خیالات اور احساسات کی ترسیل کے لیے لکھتے ہیں اور کوئی قاری یا نقاد Epistmological اور Metaphysical تعصّبات سے خالی نہیں ہوسکتا ہے۔ لوگ اپنے خوابوں کے سہارے زندگی گزارتے ہیں اور وہ ان خوابوں کے توسط ہی سے دنیا کو جانتے اور پرکھتے ہیں اور ادب ان خوابوں کی ترسیل کا سب سے موثر ذریعہ

ہوتا ہے۔ یہ خود کو خوابوں کی ترسیل ہی تک محدود نہیں کرتا بلکہ نئے خوابوں کی تخلیق بھی کرتا ہے۔

یہ بات درست ہے کہ اخلاقی اقدار اور ادبی اقدار کو خلط ملط نہیں کرنا چاہیے لیکن ایسا بھی نہیں ہے کہ یہ اقدار ایک دوسرے سے بہت دور واقع ہوں۔ جملہ جمالیاتی صفات میں ادبی شہ پارہ کی سماجی significane کا appreciation بھی ہوتا ہے اور یہ کہ آیا یہ پبلک میں مقبول ہوئی یا مسترد، اور ظاہر ہے کہ جب پبلک کسی ادبی شہپارہ کو قبولیت یا استرداد کی منزل سے گزارتی ہے تو خواہی نخواہی ہماری بحث و تمحیص میں اخلاقی نقطۂ نظر درآتا ہے۔ ادب کے ماہرینِ سماجیات کا خیال ہے کہ وہ ادبی کاوشیں مقبول ہوا کرتی ہیں۔ ایڈورٹائزنگ کی تحریصات سے قطع نظر، جو اپنے مخاطب کلچر اور سماج کے بارے میں قابلِ لحاظ سچ کی حامل ہوتی ہیں اور یہی وہ غایتِ ادب ہے جو تمام قارئینِ ادب میں مشترک ہے۔ قارئین ادبی تخلیقات کے ذریعہ اپنی زندگیوں کے اندر پائی جانے والی 'روشنیوں' کی تصدیق کرنا چاہتے ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ وہ کیا ہیں اور وہ دیکھنا چاہتے ہیں کہ آیا جو کچھ وہ اپنے بارے میں جانتے ہیں وہ ادیب کی insights کے ذخیرہ کا حصہ بن چکا ہے یا نہیں۔ اگر قارئین کی سطح پر اپنی پسندیدہ ادبی تخلیقات کی عزت افزائی کا جذبہ موجود ہوتا ہے تو کیا یہ نقادوں پر لازم نہیں آتا کہ وہ ایسے کاموں کے اُس 'ضروری جوہر' کو اجاگر کریں، جسے وجہِ تحسین خیال کیا گیا ہے۔

اخلاقی اقدار کا موجودہ بحران

لیکن ادب کی تفہیم کے لیے اخلاقی اقدار پر اصرار کو جن رکاوٹوں کا سامنا ہے وہ متعدد دیگر منفی اسباب کی مرہونِ منت بھی ہوسکتی ہیں۔ یہ دور ویسے بھی اخلاقی معتقدات کے زوال سے عبارت ہے۔ ہمارے دور میں ہیئت پرستی اور ساختیات کے طریقہ ہائے کار کی غیر معمولی ترقی بذاتِ خود اِس امر کا ثبوت ہے کہ ادبی شہ پاروں کے انسانی اور اخلاقی معانی کے لیے تپاک میں شدید کمی واقع ہوچکی ہے یا ہورہی ہے۔ آج کل جو ذہن سائنسی ہونے کا دعویٰ کرتا ہے وہ انسان دوستی کی approaches سے الگ تھلگ دکھائی دیتا ہے اور اس طرح وہ زیرِ بحث ادبی شہ پاروں کے خالقوں کی نیت اور دیگر موضوعی رجحانات اور لہروں کو خاطر میں لانا نہیں چاہتا ہے۔ یہ رجحان اِس وجہ سے اور بھی ترقی پر ہے کہ وہ تمام نظریاتی نظام جو آغازِ صدی سے اب تک قابلِ عمل نظر آتے رہے ہیں، کچھ عرصہ سے تھکے ہارے سے نظر آرہے ہیں۔ بالکل

یوں کہا جائے کہ وہ اپنی اور تخیل حرارت اور تپش سے خالی ہیں اور اس لیے بعض آفاقی اقدار کا دیوالیہ یہ نکل گیا ہے۔ progress reason یا liberary کے بارے میں خاصے معقول حضرات یہ کہتے نظر آتے ہیں کہ وہ اب ایسے کسی سماج کی ضرورت محسوس ہی نہیں کرتے جہاں ان اقدار کے پودے لگائے جائیں مبادا کہ جہاں پر پودے موجود ہیں ان کی آبیاری کی جائے۔

ایسا نہیں ہے کہ ان اقدار کی جگہ— جنھیں نظروں اور ذہنوں سے گرایا جارہا ہے۔ دوسری اقدار براجمان ہورہی ہیں۔ وہ اقدار جذبہ پرتی emotionism نتائجیت pragmatism اور انفرادیت پسندی individualism متبادل اقدار کے طور پر آگے آرہی ہیں اور آہستہ آہستہ ان کی اساس پر قائم اخلاقی اقدار کا چلن شروع ہو چکا ہے۔

ادب اور تنقید کے میدان میں، اخلاقی افراتفری سے خاطر خواہ تشکیک پیدا ہورہی ہے، اسی مد سے اخلاقی اساس پر استوار تنقید کی مزاحمت کا کام زور شور سے جاری ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ نوبوکوف Nobokov بورخیز Boroges اور فوکو Foucault کے ادبی کارناموں کے بارے میں محاکموں میں Irony کا وفور ہے۔ بعض دوسرے درجہ کے نقاد اخلاقی اقدار کے خلاف ہماہمی کے ذمہ دار ہیں اور ظاہر ہے کہ ان حضرات میں یہ صلاحیت نہیں ہے کہ یہ حضرات اخلاقی اقدار کے خلاف مضبوط دھارے کے خلاف بند باندھ سکیں، اس لیے ان حضرات نے مضبوط دھارے کے اندر بہنے ہی میں اپنی عافیت جانی ہے۔ ظاہر ہے کہ جب صورتِ حال یہ ہو تو پھر اخلاقی اقدار پر اعتماد اٹھنے لگتا ہے۔

خوش قسمتی کی بات یہ ہے کہ اخلاقی اقدار کے خلاف بدلحاظی اور بے اعتمادی کی اس لہر کے ساتھ ہمارے یہاں ابھی تک بعض ایسے بڑے ادیبوں کے اثرات باقی ہیں جنھوں نے صورتِ حال کو بڑی حد تک قابو میں کیا ہوا ہے۔ ان ادباء میں جورج لیوکاچ، والٹر بین جمن، لینسل ٹرلنگ، ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ، ریمنڈ ولیمز اور اوکتاپاز کے اسمائے گرامی سرِ فہرست ہیں۔ یہ حضرات اخلاقی اقدار کی ضرورت پر زور دیتے ہیں اور ان کے اثرات ابھی تک خاصے واضح ہیں۔

فاضل نقاد مغربی سماج کے حوالے سے بات کررہے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ہمارے سماج کی کلاسیکی غربت اور محرومیوں میں خردافروزی، ترقی اور آزادی کا واضح کردار ہے۔ ہمارے یہاں جہالت، معاشی پس ماندگی اور ذہنی غلامی کا دور دورہ ہے جو یوروپی تناظر سے غائب ہو چکے ہیں یا غائب ہوتے جارہے ہیں۔

ادبی شہ پاروں کی 'خود مختاری'

یہ بات واضح ہے کہ مغرب میں گزشتہ دو صدیوں سے جمالیات کے میدان میں فنون کو اخلاقیات سے مبرا رکھنے کا رجحان خاصا طاقتور رہا ہے۔ نہ صرف شلر Schiller اور اُس کے جرمن ہم عصر بلکہ کیٹس Keats پو Poe بادلیئر baudelaire بھی اِس خیال کے ہمنوا رہے ہیں کہ انسانی شرف کی نجات صرف اُسی وقت ممکن ہے جب فنکار اپنے کاموں کو مکمل جمالیاتی Dedication سے متصف نہ کریں۔ اس وجہ سے ادبی تخلیق اخلاقی مدار سے باہر چلی جاتی ہے۔ اخلاقیات پر جمالیات کی اِس قدر مکمل بالادستیت کے فکری رویہ نے ہماری صدی میں اپنی مسافت ہم تک بھی جاری رکھی ہے۔ آئی۔ اے۔ رچرڈز I.A. Richards اور پال ویلری Paul Vallery کی مثالیں سامنے ہیں۔ وہ سمجھتے ہیں کہ ایک ادبی شہ پارہ یا نظم بذاتِ خود ایک کامل حقیقت ہے اور اپنے ہونے کا خود جواز ہے اور اُسے کسی سماجی یا اخلاقی مضمرات کے حوالہ سے سمجھنا غلط ہے۔ رچرڈز نے تو یہاں تک کہا ہے کہ ''شاعری ہماری نجات کا ذریعہ بن سکتی ہے۔''

جب صورتِ حال یہ ہو تو پھر اخلاقی اقدار کے خلاف ایک مضبوط محاذ قابلِ ادراک بن جاتا ہے۔ ہم ان تمام معترضین پر واضح کریں گے کہ ادبی شہ پارہ سے اخلاقی محاکمہ کو منہا کر کے بھی عملی طریقہ سے اخلاقی اساس کی تہہ تک پہنچا جاسکتا ہے۔

اور ہمارا پہلا دعویٰ یہ ہے کہ ادیب اور نقاد میں سے کوئی بھی حتمی طور پر یہ فیصلہ کرنے کا مجاز نہیں ہے کہ ایک ادبی تخلیق کا کیا مطلب ہے اور خاص طور پر جب تک انھیں متن کی materiality تک رسائی حاصل نہ ہو سکے۔ ایک ادبی شہ پارہ بہت پیچیدہ حقیقت کا حامل ہوتا ہے اور جب تک اشاروں signs اور signals. کے گنجان نٹ ورک سے پوری طرح واقفیت حاصل نہ ہو سکے اُس وقت تک اُس کی تفہیم اور اِس تفہیم کی بنیاد پر اخلاقی محاکمہ کارِ عبث ہے۔

حال ہی میں تنقید کی اخلاقیات کے بارے میں ایک مطالعہ سامنے آیا ہے جس میں اخلاقی تجزیہ کے عملی طریقۂ کار سے بحث کی گئی ہے۔ خواہ یہ کام لسانی تجزیہ کے لیے قابلِ قبول ہونے کی نیت سے تحریر کیا گیا ہو یا اِس میں 'لسانی کھیلوں' کی یورش نظر آتی ہے۔ اس نوع کے تنقیدی کام میں ادیبوں کی مخصوص نیتوں — اور بسا اوقات ان کے تعصبات اور تحفظات، ادبی کاوشوں

کے اخلاقی ہونے یا نہ ہونے کا فیصلہ کرتے ہیں۔

ایک کنکریٹ concrete متن اور ایک خارج از متن اخلاقی اقدار پر انحصار نہ کرنے والے طریقۂ کار سے لیس ہوکر نقاد زیرِ تبصرہ ادبی تخلیق میں 'صداقت' اور 'ارتباط' کی حد degree جان سکتا ہے اور اِس کام کے اخلاقی تلازمہ تلاش کرسکتا ہے۔ ہمارا خیال ہے کہ ادبی تخلیقات کی انسانی اور اخلاقی بنیادیں ہی اس کی غایت اور وحدتِ ترکیبی کا سبب بنتی ہے۔

مکالماتی تنقید کی ضرورت

میرا خیال ہے ک ہر ادبی شہ پارہ اپنے آخری تجزیہ میں، دو متکلمین interlocutors خالق اور قاری کے لیے سنگم کی حیثیت رکھتا ہے۔ درحقیقت قاری کا کام یہ ہے کہ وہ خود کو ایک دوسرے انسان کے ساتھ مکالمہ کے لیے تیار کرے۔ ممکن ہے کہ وہ دوسرا انسان زندہ ہو یا مردہ۔ اس کی 'انسانی مکالمہ' میں 'ادیب کی آواز' تک رسائی سب سے اہم ہے اور پھر اپنی آواز کی ادیب کے کانوں تک کی رسائی۔ یہ حقیقت ہے کہ یہ ایک نوع کا 'روحانی ڈائیلاگ' ہے اور نقاد کی آواز کو درمیان سے ہٹانے کی ایک کوشش بھی۔ لیکن درحقیت یہ معروضیت کے خلاف ایک ردِعمل ہے جو صرف 'ادیب کی آواز سننے پر اصرار کرتا ہے اور ادبی فن پارہ کے مطالعہ میں مشغول قاری کی آواز کو اہمیت ہی نہیں دیتا۔ یہ نقطۂ نظر زوتن ٹوڈوروف Zvetan Todorov نے پیش کیا ہے اور وہ اپنی مکالماتی diological تنقید کے بارے میں لکھتے ہیں:

> "مکالماتی تنقید ادبی فن پاروں کے بارے میں کلام نہیں کرتی؛ بلکہ یہ فن پاروں سے کلام کرتی ہے۔ یہ ہر دو آوازوں میں سے کسی ایک آواز کو معصوم نہیں کرتی۔ زیرِ تنقید متن 'معمول' کی طرح نہیں ہوتا کہ جو metalanguage کا سہارا لے سکے بلکہ نقاد سے ایک نوع کی بات چیت شروع ہوجاتی ہے۔ مصنف 'تم' ہے اور 'وہ' نہیں ہے۔ ایک ہم نشین جس کے ساتھ انسانی اقدار پر بحث و تمحیص ہوتی رہتی ہے۔"

اس مرحلہ پر ایک اعتراض کیا جاسکتا ہے۔ جب ہر ڈائیلاگ کی طرح ادبی ڈائیلاگ میں بھی inter-subjective realtion ہوتا ہے تو پھر ہم اپنی تنقید کی مطلوبہ معروضیت اور precision سے کیوں ہاتھ دھو بیٹھیں۔ ہمارا جواب یہ ہوگا کہ مکالماتی تنقید میں تنقید نگار کا

بنیادی کام یہ ہوگا کہ وہ زیرِ مطالعہ کتاب میں انتہائی تندہی اور درستگی کے ساتھ مصنف کی آواز تلاش کرے اور جب تک ایسا ممکن نہ ہو سکے گا کیا وہ جواب کے لیے اپنے ثقافتی اور اخلاقی معروضات کی طرف منعطف ہوگا۔ اس کا یہ مطلب یہ ہوا کہ وہ بالآخر تصنیف ہی کو حوالہ بنائے گا۔

ادب کی تفہیم کے سلسلہ میں مکالماتی زویہ دراصل اس امر کا متقاضی ہے کہ آیا ہم اپنے موجودہ طریقوں پر ازسرِ نو غور کر سکیں گے اور کیا ان توقعات پر بھی نظر ثانی کر سکیں گے جو ایک ادب پارہ کے مطالعہ سے پیدا ہوتی ہیں۔ کیا ہم واقعتا ایک ادبی کاوش کے پس پشت ایک مکمل انسانی حقیقت کے ساتھ تفاعلِ باہمی کر سکیں گے۔

ٹوڈوروف Todorov نے اس یقین کو اِس طور بیان کیا ہے۔ ادب کا تعلق انسانی وجود سے ہے۔ یہ ایک مکالمہ ہے اور اُن لوگوں کے لیے ناقابلِ قبول بھی جو اُن پرشکوہ الفاظ سے خوف زدہ ہیں جو صداقت اور اخلاقیات کے حوالہ سے ہوتے ہیں سارتر نے کہا تھا کہ ادب دراصل آدمی اور دنیا کے باب میں ایک انکشاف کی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ درست ہی کہتا تھا۔ یہ اپنے کام میں ناکام ٹھہرے گا اگر ہم اس کی مدد سے زندگی کو زیادہ بہتر طور پر نہ سمجھ پائیں۔ لٹریچر انسانی زندگی کے کسی نہ کسی نامعلوم گوشہ کے بارے میں آگہی کا نام ہے۔ کہیں نہ کہیں موجودہ آگہی کے بارے میں جیسا کہ کنڈیرا Kundera نے کہا تھا... ''میں اپنی تقریر کے اختتام پر ایک بات ضرور کہنا چاہوں گا کہ موجودہ دور میں ہماری اخلاقی تنقید کے مینارۂ روشنی سے دو اہم اقدار کی کرنیں پھوٹ رہی ہیں۔ سب سے پہلے 'صداقت'، 'صداقت' truth محض ادب کے ساتھ زندگی کا سیدھے سادھے انطباق کے طور پر نہیں بلکہ ایک زیادہ تخلیقی وجود کے طور پر، چونکہ ادب کے لیے جدت طرازی کا منصب ازبس ضروری ہے۔ بعض ادیب اپنے تخلیقی تخیل کی بدولت انسانی وجود کو زیادہ بہتر طور پر روشن کر پاتے ہیں جب کہ دوسرے یہ کام کم تر پیمانہ پر انجام دیتے ہیں۔ اس صورتِ حال میں نقاد کا ایک اہم فرض یہ بن جاتا ہے کہ وہ اپنے قاری پر اپنے تمام سابقہ لسانی تجزیہ کی صلاحیت کی مدد سے زیرِ تبصرہ ادب پارہ کی تصدیق کلیت integral verification کا فریضہ انجام دے۔

دوسری اہم قدر آزادی liberty ہے اور اِسے اِس طور سمجھا جا سکتا ہے کہ اِس قدر سے شرفِ انسانیت میں اضافہ ہوتا ہے اور انسان مزید مہتم بالشان ہو جاتا ہے اور اس طرح انصاف

اور سیاسی یگانت کے لیے سماجی تفاعلِ باہمی کے لیے بہترین بنیاد فراہم ہو جاتی ہے، جس طرح میکسیکو کے نقاد اوکتیو پاز Octaviopaz نے حال ہی میں کہا ہے (جون 1989) کہ آزادی فلسفہ ہے اور نہ محض ایک تصور۔ یہ ضمیر کی حرکت سے مشابہ ہے جو ہمیں بعض لمحات پر دو یک رُکنی الفاظ کی ادائیگی پر مجبور کرتے ہیں۔ 'ہاں' یا 'نا' اور جو اخلاقی طور پر ایک فرد کے لیے یا ہم سب کے لیے transcendental ہو جاتے ہیں۔ یہی وہ وجہ ہے کہ ادبی نقاد کو اپنے تجزیہ میں اِس محاکمہ سے اجتناب نہیں برتنا چاہیے کہ زیرِ نظر ادب پارہ آزادی liberty کی کس حد تک آبیاری یا اُس کی تحدید کرتا ہے۔

O

(ارتقاء، معاونین: نوشابہ زبیری، زیبا علوی، پہلا ایڈیشن: اپریل 1990، ناشر: ارتقاء مطبوعات A/10 ولایت آباد نمبر 2 منگھو پیر روڈ کراچی 16)

ادب اور نظریہ

اس بارے میں دو رائیں نہیں ہو سکتیں کہ ادب کی جڑیں زندگی میں پیوست ہوتی ہیں اور وہ یہیں سے خوراک حاصل کرتا ہے۔ البتہ ادب اور زندگی کے باہمی رشتے کی نوعیت کے متعلق متضاد رائیں پائی جاتی ہیں۔ ادب کو کاروباری زندگی کی توسیع سمجھنے والے زندگی کو ادب پر لادنے کی کوشش کرتے آئے ہیں اور سماجی شعور، سیاسی مصالح، اخلاقی ذمہ داری، خدا، مذہب، انسانیت اور نہ جانے کس کس کوڑے سے اس بے چارے کو ہانکتے رہتے ہیں اور اس کا مطالعہ حصول ثواب کی نیت سے یا کسی پیغام، یا کسی نظام فکر کی تلاش میں کرتے رہتے ہیں۔ اس کے برخلاف ادب کو تفریحی مشغلہ سمجھنے والے اس بات سے کوئی غرض نہیں رکھتے کہ ادیب اپنی تخلیق میں کس فنی کرب سے گزرا ہے یا کس فنی مسئلے سے نبرد آزما یا عہد برآ ہوا ہے بلکہ وہ صرف ایسی باتوں پر واہ واہ اور سبحان اللہ کی بارش کرتے ہیں جو پامال، سطحی، آسانی سے سمجھ میں آنے والی اور چٹپٹی ہوتی ہیں حالاں کہ ادب نہ تو تبلیغ ہے اور نہ تفریح بلکہ وہ انوکھا اور گہرا تجربہ ہے جس کا سرچشمہ زندگی ہے۔ کوئی چیز خلا میں نہیں جی سکتیں۔ حقیقت میں رشتہ مضمر ہوتا ہے اور انسان کے سیاق وسباق میں جب رشتے کا ذکر چھیڑتا ہے تو بات جذبے تک پہنچتی ہے۔ ادب زندگی کو اسی جذباتی آنکھ سے دیکھنے کا نام ہے۔ تخیل اور جذبہ دونوں ادبی تخلیق کے اجزائے لاینفک ہیں جو ادب میں ایک دوسرے سے الگ تھلگ حالات میں نہیں پائے جاتے۔ ادب کا میڈیم وہ زبان ہے جو تخیل سے جذبے اور جذبے سے تخیل کو تحریک میں لانے کی حیرت انگیز صلاحیت رکھتی ہے۔ زندہ ادبی تخلیق الفاظ میں ڈھل جانے کے بعد مصنوعات کی طرح جامد نہیں ہوتی بلکہ تکوینی عمل سے برابر گزرتی رہتی ہے اور یہ تکوینی عمل، جس کے سارے نشیب وفراز سے ادیب ایک تخلیقی جست میں کچھ شعوری اور کچھ غیر شعوری طور پر گزر جاتا ہے۔ قاری کے ذہن پر

جاری رہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایسا ادب زمان و مکان کے انقطاع پر جنم لینے کے باوجود غیر زمانی اور غیر مکانی ہو جاتا ہے۔ اس کی انفرادیت میں عمومیت اور عمومیت میں انفرادیت ہوتی ہے۔ ع جو سنتا ہے اس کی داستاں معلوم ہوتی ہے۔ ادب زندگی سے خام مواد حاصل کر کے ہیئت کے ذریعے اس کی قلب ماہیت کرتا ہے۔ اس لیے ادب کا مواد، ست رو واقعات، مجرد خیالات (ideas) اور خالص نظریات نہیں بلکہ جذباتی معنویت کی حامل وہ زبان ہے جس کی تہذیب و ترتیب ہیئت کرتی ہے۔ اس لیے ہر زندہ ادب اسلوب ہوتا ہے اور اسلوب نام ہے ہیئت اور خام مواد میں دوئی ختم کرنے کا جو ہر ادیب کا انفرادی مسئلہ ہے لیکن چوں کہ زبان بہر حال انسان بولتے ہیں اور ادب بھی خام مواد زندگی ہی سے حاصل کرتا ہے اس لیے کوئی فن زندگی سے بے نیاز ہو کر جی نہیں سکتا اور عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ بہتر زندگی کا تصور یا تو عقیدہ دیتا ہے یا نظریہ، لیکن وسیع تر تناظر میں دیکھا جائے تو نظریے کے حدود بھی سمٹے اور سکڑے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔

ہر نظریہ چاہے وہ سیاسی ہو یا مذہبی، معاشی ہو یا فلسفیانہ غلطی اور غلطی بینی کی لازمی برائی کا حامل ہوتا ہے۔ زندگی اس قدر کثیر جہتی اور متحرک ہے کہ اسے نہ تو بہ یک نظر دیکھا جاسکتا ہے اور نہ یہ حکم لگایا جاسکتا ہے کہ اس کی ماہیت فلاں فلاں ہے۔ یہ ابھی محبوبۂ ہزار شیوہ ہے جو ہر زاویے سے اپنا اپنا جلوہ دکھاتی ہے جو بھیانک سے لے کر دل آویز تک سبھی ہوتا ہے لیکن اس کا اصلی روپ نہیں ہوتا۔ اس لیے اسے سمجھنے کے لیے انسان اپنی اپنی بساط کے مطابق مختلف نظریوں کا سہارا لیتا آیا ہے۔ لیکن نظریہ حقیقت کے صرف ایک پہلو پر توجہ مرکوز کر کے اسے مخصوص (specialize) کر لیتا ہے۔ اختصاص (specialization) بڑے کام کی چیز ہے لیکن اس کا دائرۂ عمل محدود ہوتا ہے۔ اس میں گہرائی اور شدت وسعت کو قربان کرنے سے پیدا ہوتی ہے۔ بات یہیں ختم نہیں ہو جاتی۔ نظریے کی تعمیر میں خرابی کی یہ صورت مضمر ہے کہ وہ اپنے حدود کو نظر انداز کر دیتا ہے اور زندگی کے جس پہلو کا وہ ماہر اختصاصی بن جاتا ہے اسی کو ساری حقیقت سمجھ لیتا ہے۔ جزوی حقیقت کو مکبر شیشے (magnifying glass) سے دیکھنا بڑی اچھی بات ہے لیکن جب یہ جزوی حقیقت بڑی نظر آنے لگتی ہے تو حقیقت کے دوسرے اہم پہلو نگاہوں سے اوجھل ہو جاتے ہیں اور نظریہ تاویل کے ہتھوڑے سے انھیں ٹھونک پیٹ کر اپنے فریم میں بٹھانے کی کوشش کرتا ہے۔ اس لیے ہر نظریہ اپنے بطن میں اپنے جانی دشمن کی پرورش کرتا ہے۔

جب یہ دشمن عالم وجود میں آ کر اس سے ٹکراتا ہے تو ایک نیا نظریہ جنم لیتا ہے جس میں دونوں نظریوں کے تعمیری عناصر ہوتے ہیں۔ یہ بھی ایک نظریہ ہے جسے نظریوں کا نظریہ کہا جاسکتا ہے۔ ہمارا اشارہ ہیگل کے نظریہ جدلیات کی طرف ہے۔ ہیگل نے یونانی ڈرامے اینٹی گونی (antigone) کو یونانی المیہ کا مثالی نمونہ اس معیار پر قرار دیا تھا کہ کریون اور اینٹی گونی دونوں مخاصمانہ کردار اس لحاظ سے حق پر تھے کہ دونوں اپنی اپنی اخلاقی ذمہ داریوں میں حق بہ جانب تھے لیکن دونوں غلطی پر بھی تھے کیوں کہ دونوں اپنی اپنی وفاداریوں کو پوری حقیقت سمجھتے تھے۔ ان دونوں کے دعوے جزوی تھے اور یہ المیہ اس لیے وقوع پذیر ہوا کہ انسانی فطرت جز و کو کل سمجھنے کی الم ناک غلطی کرتی ہے۔ یہاں نظریہ جدلیات کو زیر بحث لانا مقصود نہیں ہے۔ صرف نظریے کی عدم کفایت (insufficiency) کی طرف اشارہ کرنا ہے۔

اس حقیقت سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ عقیدوں اور نظریوں میں بڑی قوت ہوتی ہے۔ عقیدے پہاڑ تک ہلا دیتے ہیں لیکن پہاڑ ہل کر ان ہی عقیدوں کو کچل بھی دیتے ہیں۔ تاریخ کے صفحات ان کی کامیابیوں سے زیادہ ان کی ناکامیوں کی شہادت پیش کرتے ہیں۔ اگر چہ مذہب آپس میں بیر رکھنے کی تعلیم نہیں دیتا لیکن چند مٹھی بھر افراد کو چھوڑ کر اہل مذہب اس سے تنگ نظری، عصبیت، نفرت اور خودغرضی سبھی کچھ سیکھتے ہیں۔ کہا جاسکتا ہے اور کہا بھی جاتا ہے کہ اس میں مذہب کا کوئی تصور نہیں۔ یہ تو اہل مذہب ہیں جو اپنے اپنے مذہب کو بدنام کرتے ہیں۔ سوال کسی کو قصوروار ٹھہرانے کا نہیں، بلکہ عملی نتائج کی روشنی میں اس کی افادیت یا غیر افادیت کو پرکھنے کا ہے۔ یہاں مذہب کو انسان کی پیچیدہ نفسیات کے پس منظر میں پرکھنے کا موقع نہیں ہے۔ صرف اس حقیقت کی طرف اشارہ کافی ہوگا کہ مذہب سماج میں افادیت کی عمر گزار چکا ہے یہی نہیں بلکہ معاشی نظریے بھی جو مذہب کی جگہ لینے کے موقف میں تھے دم توڑ رہے ہیں۔ اصول پرستی ہو یا عقیدہ پرستی دونوں انسان کے حق میں خطرناک ثابت ہو چکی ہیں۔ خود ''انسانیت'' کی تحریک بھی انسان دشمن ثابت ہوئی ہے۔ کائناتی تصور (cosmic consciousness) اور انسان دوستی (love of humanity) بقول ڈی۔ ایچ لارنس مر چکے ہیں۔[1] اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ اصول پرست مجرد اصطلاحوں میں سوچتا ہے۔ کارل مارکس نے بھی مجرد اصطلاحوں میں

---

1 Nobody Loves Me, selected essays by D.H.Lawrence Page35 اس نقطہ نظر کی تفصیل اسی مضمون میں ملاحظہ کیجئے۔

سوچا ہے۔ اس نے اپنی کتاب داس کاپٹیل میں یہ واضح کیا ہے کہ اس کتاب میں افراد کو اس حیثیت سے پیش کیا گیا ہے کہ وہ معاشی اقسام (economic categories) کی تجسیم ہیں اور طبقاتی رشتوں اور طبقاتی مفادات کی ٹھوس شکلیں مجرد اصطلاحوں میں سوچنے کی باعث نظریہ ساز انسانی لمس (human touch) سے محروم ہو جاتا ہے اور جب اس کے ہاتھ میں طاقت آجاتی ہے تو بڑے خلوص اور جوش وخروش سے اپنے اعلیٰ اصولوں کی ترویج کے لیے انسانی خون سے ہولی کھیلتا ہے۔ اصولوں اور عقیدوں کے لیے جنگیں ہوتی ہیں اور انسانیت کے نام پر انفرادی انسان پر وہ مظالم ڈھائے جاتے ہیں جن کا تصور معصوم حیوان بھی نہیں کر سکتے۔ یہ مظالم کبھی مذہب، کبھی اشتراکیت، کبھی فسطائیت، کبھی جمہوریت، اور کبھی انسانیت کے نام پر توڑے جاتے رہے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ زندگی صرف انفرادی مظاہر میں محسوس کی جاسکتی ہے، جماعت میں نہیں۔ جماعت تجرید (abstraction) اور تجرید ایک مادی قوت (physical force) بھی ہے کیوں کہ جماعت جب ایک فرد کی طرح کام کرتی ہے اور اس کے ہاتھ میں قوت آجاتی ہے تو یہ ہزاروں ہاتھوں والا راون فرد کو جو صحیح معنوں میں زندگی کا ٹھوس مظہر ہوتا ہے تہس نہس کر دیتا ہے۔ آمریت ہو یا جمہوریت دونوں آخری تجزیے میں غیر انسانی ہیں۔ جب ہم ہٹلر اور اسٹالن دونوں کو اذیت دہی، جاہ طلبی، اور حیات دشمنی (necrophilia) کے معاملے میں ایک ہی صف میں پاتے ہیں تو اشتراکیت اور فسطائیت کا اختلاف صرف نظری رہ جاتا ہے۔ وہ انقلاب فرانس ہو، چینی یا روسی انقلاب ہو یا یورپ والی نشاۃ الثانیہ کی (humanism) سب ایک ہی منزل کے راہی ہیں اور وہ ہے اجتماعی نرگسیت (group narcissism) رہے سائنس اور فلسفہ تو یہ بھی مجرد اصطلاحوں میں سوچنے پر مجبور ہیں۔ اور اسی لیے یا تو زندگی سے بے حسی کی تعلیم دیتے ہیں یا اجتماعی نرگسیت کے ہاتھ میں خطرناک آلہ کار بن جاتے ہیں۔ زندگی کو اگر صحیح معنوں میں کسی نے سمجھا ہے تو وہ ہے ادب۔ جو مذہب بھی ہے، فلسفہ بھی ہے، سیاست بھی ہے اور ان میں سے کچھ بھی نہیں کیوں کہ نظریات کی اس میں گنجائش نہیں ہے۔ وہ صرف ادب ہے۔ انسانی لمس سے آباد، سرسبز و شاداب ادب۔

یہ تو ہوئی سیاسی نظریات اور مذہبی عقائد کی انسانی بے حسی کی بات لیکن نظریات و عقائد کی ناکامیوں کے باوجود عہد حاضر کے انسان میں اس کے عمل دخل سے انکار کرنا خود انسان کو مجرد اصطلاح میں سوچنا ہے۔ آج بھی ہندوستان کیا ہر ملک میں اکثریت ایسے ہی لوگوں کی ملے گی

جو کوئی نہ کوئی سیاسی نظریہ یا مذہبی عقیدہ رکھتے ہیں۔ دو بڑی جنگوں کی ہولناکیوں سے جاں بر ہونے کے بعد یورپ میں عقیدے کی تلاش ایک بڑا اہم مسئلہ بن گئی ہے۔ یہاں ہم عقیدوں اور نظریوں کی مقبولیت کے پیچ در پیچ نفسیاتی اسباب کا جائزہ نہیں لیں گے کیوں کہ ادب کے نقطۂ نظر سے یہ سوال اتنا اہم نہیں کہ کون کس عقیدے یا نظریے کا ماننے والا ہے بلکہ یہ سوال بنیادی حیثیت رکھتا ہے کہ کیا ادب میں اس کے شعوری پرچار کی گنجائش ہے؟ افلاطون نے شاعروں کو بداخلاقی کی تبلیغ کرنے والا سمجھ کر انھیں اپنی خیالی ریاست سے خارج کر دیا تھا۔ ارسطو نے شاعری سے متعلق چند غلط فہمیاں دور کرتے ہوئے نظریہ نقالی اور تطہیر جذبات کا تصور دے کر شاعری کی لاج تو رکھ لی لیکن ادب کا اخلاقی تصور ایک طویل زمانے تک اپنی بدلی ہوئی شکلوں میں باقی رہی اور ادب میں ہیئت و مواد میں دوئی پیدا کر کے مواد کو ہیئت پر ترجیح دی جاتی رہی۔ بے شک ابتدائی معاشرے میں جب ''بات کرنا ہی شاعر بننا تھا، چیزوں کو پہلی بار نام دینا ہی الہام تھا اور لوگوں کے ایجاد کنندہ لبوں سے استعارے ٹپکتے تھے۔[2] ایسے پراسرار عالم میں جب شاعری ساری زندگی تھی شاعر کی حیثیت پیغمبر سے کم نہ تھی۔ خود افلاطون یہ سمجھتا تھا کہ شاعر میں ''الوہی دیوانگی (divine madness) ہوتی ہے۔ شاعر قسمیں بناتا اور بگاڑتا بھی تھا۔ قرآن میں شاعروں کی مذمت اس لیے کی گئی ہے کہ قبائلی زندگی میں وہ بے پناہ اثر کے مالک تھے اور بداخلاق اور کم زور قانون داں ہونے کے علاوہ ان کے متعلق یہ مشہور تھا کہ ان میں ''جن'' چھپا رہتا ہے۔ اور جس طرح عہد جدید کے صحافی اخباروں، مقالوں، اداریوں اور اشتہار بازیوں کے ذریعہ رائے عامہ بناتے اور بگاڑتے ہیں۔ یہی حال شاعروں کا تھا لیکن جیسے جیسے انسان اس طلسم زار کائنات کے راز معلوم کر کے فطرت پر قابو پاتا گیا۔ شاعری کا دائرہ اثر محدود ہونے لگا اور اس کی انسان کی قسمت بنانے بگاڑنے والی افادیت کا دائرہ بھی سکڑ گیا لیکن سماج میں وقتی مصلحتوں کے لیے ادب خصوصاً شاعری کو سیاست اور مذہب کے خادم کے طور پر ایک طویل عرصے تک استعمال کیا جاتا رہا۔ اس رجحان کے خلاف یورپ میں آوازیں بھی اٹھائی جاتی رہیں۔ پیٹر (Pater)، کروشے (Croce)، راجر فرائی (Roger Fry)، کلائیو بیل

---

1 تفصیل کے لیے دیکھیے: The Heart of Man-Its Genius for Good and Evil- by Erich Fromm

2 The Poetic Image- C Day Lewis P.25

(Clive Bell)، ہربرٹ ریڈ (Herbert Read)، آئی اے رچرڈز، ایمپسن (Empson)، ایزرا پاؤنڈ، فلابیر، ملارمے، ٹی۔ ایس ایلیٹ، کیسیرر، (Cassirer) وغیرہ فن کو فن کی حیثیت سے پیش کرنے پر زور دیتے رہے۔ اس سلسلے میں جو مختلف فنی نظریے پیش کیے جاتے ہیں ان میں کچھ یقیناً انتہاپسندی کے شکار ہیں۔ ان کا جائزہ لینے سے قبل فنون لطیفہ میں ادب کا مقام متعین کرنا نہایت ضروری ہے کیوں کہ اسی صورت میں ہم ادب میں مقصدیت اور تجرید جیسے انتہا پسندانہ اور متضاد رجحانات کو صحیح تناظر میں دیکھ سکیں گے اور مقصدیت کو زندگی کا صحت مند، توانا اور ضروری رجحان اور تجرید کو استحصالی طبقے کے زوال آمادہ تمدن کا نتیجہ اور مریضانہ رجحان قرار دینے کی لغویت سے بچ سکیں گے۔

ادب فن لطیف ہونے کے باوجود دیگر فنون لطیفہ سے نوع کے نہیں بلکہ درجے کے اعتبار سے مختلف ہے۔ اور اس کی وجہ میڈیم کا اختلاف ہے۔ ہیگل نے فنون لطیفہ کا درجہ متعین کرنے کے سلسلے میں میڈیم ہی کو معیار بنایا تھا۔ اس نے اس فن کو اعلیٰ ترین قرار دیا جو اپنے اظہار کے لیے کم سے کم مادی وسیلے کا سہارا لیتا ہے۔ چوں کہ فن تعمیر (architecture) کا سارا دار و مدار خشت و سنگ اور لکڑی پر ہوتا ہے اس لیے تعمیر اس کی نظر میں ادنی ترین فن تھا۔ مجسمہ تراشی (sculpture) میں صرف پتھر یا دھات کا استعمال ہوتا ہے اس لیے اس نے اسے فن کو تعمیر سے اونچا مقام دیا۔ فن تعمیر اور مجسمہ تراشی دونوں کا میڈیم سہ ابعادی ہے۔ (رقص جس کا میڈیم بدن ہے وہ بھی سہ ابعادی ہے) لیکن مصوری میں صرف دو ابعادی میڈیم یعنی کینوس یا کاغذ کا استعمال ہوتا ہے۔ اس لیے وہ ہیگل کی نظر میں مجسمہ تراشی سے بھی بلند ہے۔ موسیقی اس سے بھی بلند ہے کیوں کہ اس میں صرف آواز کے زیر و بم کا سہارا لیا جاتا ہے اور شاعری بلند ترین فن ہے کیوں کہ اس کا میڈیم صرف آوازی اشارے یعنی الفاظ ہیں۔ ہیگل کا ایک فن کو دوسرے فن پر ترجیح دینا محل نظر ہے۔ لیکن اس سے ایک بات ضرور سامنے آتی ہے اور وہ یہ کہ ہر فن کا اس کے میڈیم سے گہرا تعلق ہوتا ہے اور اسی اعتبار سے اس کے حدود (limitations) ہوتے ہیں اور یہ کہ ایک فن کا میڈیم جس قدر کم ہوگا اسی قدر زیادہ وہ فنی مہارت کا طالب ہوگا۔ تعمیر، مجسمہ تراشی اور مصوری عینی فن ہیں کیوں کہ وہ آنکھ کے ذریعے ناظر تک پہنچتے ہیں اور موسیقی اور شاعری سماعی فنون ہیں کیوں کہ وہ آلہ سماعت کے راستے سامع کے ذہن کو برانگیختہ کرتے ہیں۔ ان فنون کی درجہ بندی اس اعتبار سے بھی ہوسکتی ہے کہ وہ کس حد تک زندگی کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اس

نقطۂ نظر سے تعمیر اور موسیقی کو ایک قسم میں اور مجسمہ تراشی مصوری اور ادب (جس میں شاعری بھی شامل ہے) دوسری قسم میں شامل کرنا ہوگا۔ فن تعمیر کا میڈیم تمام وکمال مادی ہوتا ہے اور اس میں عینی حس اسی طرح متاثر ہوتی ہے جس طرح ایک خارجی شے دیکھنے سے جس کا انسان کی صنعت گری سے کوئی تعلق نہ ہو۔ اسی لیے اس کی اپیل افقی ہے عمودی نہیں۔ تعمیر کو اثر آفرینی کے لیے دیگر فنون کی طرح کسی فنی تدبیر کی ضرورت پیش نہیں آتی۔ اس کے علاوہ یہ فن اپنے میڈیم کی بدولت زندگی کی نمائندگی کرنے سے قاصر ہوتا ہے (حالاں کہ وہ خارجی زندگی ہی کا تابع ہوتا ہے) اور سکونت کے نقطہ نظر سے انسان کے لیے اس کی افادیت بھی ہے۔) ورس فیلڈ کا خیال اس سے مختلف ہے۔ اس کی رائے میں فن تعمیر ذہنی رویے کو بھی پیش کرتا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

''گوتھک کلیسا صرف وہ جگہ نہیں ہے جہاں لوگ عبادت کرتے ہیں بلکہ عبادت گاہ ہے۔ ایک عمارت ہے جو اس انداز سے تعمیر کی گئی ہے کہ وہ انسان کی حیات ابدی کی خواہشات کی ترجمانی کرے۔ اس تصور حیات کی ترجمانی برجوں کی کثرت آسمان سے باتیں کرنے والی آہنی چوٹیوں اور بلند و بالا شہتیروں سے ہوتی ہے جو عظیم چھت کو سنبھالے ہوتے ہیں۔[1] لیکن ورس فیلڈ کو اس کا بھی اعتراف ہے کہ ''فن تعمیر میں مادہ یا حسی عنصر اس قدر نمایاں ہوتا ہے کہ ناظر کسی عمارت سے اس بات کا شعور رکھے بغیر کہ اس کے ذریعے معمار نے کن خیالات کی ترجمانی کرنی چاہی ہے صرف اس کی کاریگری سے متاثر ہوسکتا ہے۔''[2] جب ہیگل نے یونانی عبادت گاہ کا گوتھک کلیسا سے مقابلہ کرتے ہوئے یہ لکھا تھا کہ یونانی عبادت گاہ محدودیت کے تصور کو ظاہر کرتی ہے اور گوتھک کلیسا کے بلند و بالا ستون ابدیت کی ترجمانی کرتے ہیں جو عیسوی عقائد کے عین مطابق ہیں تو دراصل وہ فن تعمیر کے ان دونوں نمونوں کے جمالیاتی پہلوؤں پر تنقید نہیں کرتا بلکہ تاریخی یا مذہبی خیالات کی ترجمانی کرتا ہے۔[3] تعمیر زیادہ سے زیادہ عظمت (loftiness) شان و شوکت (grandeur) یا نزاکت و لطافت کا احساس پیدا کرسکتی ہے۔ اہرام مصر ہوں یا santa sofia یہ صرف بلندی اور عظمت کا تصور دیتے ہیں۔ تاج محل اپنی ذات سے شاہجہاں اور ممتاز محل کی محبت کی نشیب و فراز کی ترجمانی کرنے سے قاصر ہے۔ بے شک مغل تعمیر، راجپوت تعمیر،

1،2 Judgement in Literature P.6

3 Beauty and other Forms of Value P.104 منقولہ از Towards the Theory of imagination, Sen Gupta P.128

مسلم تعمیر اور ہندو تعمیر وغیرہ کی امتیازی خصوصیات تو ہیں لیکن یہ خصوصیات صرف شناختی نشانات سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتیں کیوں کہ ان میں نہ تو زندگی کا کوئی تصور اپنی امتیازی خصوصیات کے ساتھ ابھر سکتا ہے اور نہ فن کار کی شخصیت کی چھاپ نمایاں ہو سکتی ہے۔ الغرض تعمیر ایک غیر نمائندہ (non-representitional) غیر شخصی (impersonal) اور ہیئتی (formal) فن ہے۔ چوں کہ اس میں انسانی اپیل کا فقدان ہوتا ہے۔ اس لیے وہ مصوری، منبت کاری اور نقاشی کا سہارا لیتی ہے اور مرکب (composite) آرٹ بننے کا رجحان رکھتی ہے۔ تعمیر کی طرح موسیقی بھی غیر نمائندہ فن ہے۔ اس کا وسیلہ اظہار آواز کا زیر و بم ہوتا ہے۔ صوتی اتار چڑھاؤ کے ذریعے اور تناسب و توازن کی بدولت بڑے خوش گوار اثرات پیدا ہوتے ہیں اور ان میں انسان کو متحرک کرنے، جوش دلانے والے، رلانے اور خوش اور سرشار کرنے کی بے پناہ صلاحیت ہوتی ہے۔ لیکن موسیقی انسانی جذبات کو مبہم طریقے سے ابھارتی ہے۔ وہ خیالات (Ideas) اور جذبات کی نوعیت کا اظہار بھی نہیں کر سکتی۔ بیٹھواں (Beethoven) جو خالص موسیقی کا زبردست خالق تھا وہ بھی اپنے sonatas کو رقت انگیز (pathetic) اور ہیجان خیز (passionate) تو کہتا ہے لیکن وہ اس کی وضاحت نہیں کر سکا کہ ان سے کس کس نوعیت کے جذبے پیدا ہوتے تھے۔ لیکن موسیقی کا یہی ابہام اس کی زبردست قوت بھی ہے۔ یہ ابہام جس قدر زیادہ ہوتا ہے اسی قدر اس کی تاثیر میں وسعت اور گہرائی پیدا ہوتی ہے، یہی وجہ ہے کہ موسیقی جہاں ایک بچے یا وحشی کو وجد میں لاتی ہے وہیں وہ مہذب اور تعلیم یافتہ افراد کو بھی متاثر کرتی ہے۔ فرانسیسی نقاد Victor Cousin نے موسیقار Haydn کے فن کا تجزیہ کرتے ہوئے جہاں اس فن کے حدود پر روشنی ڈالی ہے وہیں اس کی مصوری پر فوقیت بھی ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ لکھتا ہے "باکمال سے باکمال symphonist کو طوفان کے اثرات پیدا کرنے کے لیے کہیے، سیٹی بجاتی ہوئی ہواؤں اور بادل کی گھن گرج کی نقل سب سے آسان کام ہوگا۔ لیکن منظم آوازوں کی وہ کون سی ترکیب ہے جس کے ذریعے ہماری نگاہوں کے سامنے وہ بجلی کوند سکے جو اچانک رات کا نقاب چیر ڈالتی ہے اور طوفان کا وہ خوف ناک پہلو پیش کر سکے جس میں موجیں کبھی تو پہاڑ کی بلندیوں تک اٹھتی ہیں اور کبھی اس طرح نیچے گرتی ہیں گویا ایک اتھاہ غار میں ڈوبنے جا رہی ہوں۔ اگر سننے والے کو پہلے سے نہ بتا دیا جائے تو وہ کبھی بھی اٹکل سے یہ نہیں معلوم کر سکتا کہ اس موسیقی کا موضوع کیا ہے۔ مجھے یقین ہے کہ وہ طوفان اور جنگ (کی آوازوں) میں تمیز نہیں

کر پائے گا۔ سائنسی مہارت اور فن کار کی فطانت کے باوجود آوازیں پیکروں کی نمائندگی نہیں کر سکتیں۔ موسیقی ایسی مسابقت میں حصہ نہ لے تو یہی اس کے لیے اچھا ہے۔ کسی بھی صورت میں موجوں کے اتار چڑھاؤ یا اسی قسم کے قدرتی مظاہر کی نمائندگی اس کے بعد کی بات نہیں ہے لیکن وہ اس سے بہتر کام کر سکتی ہے۔ وہ آوازوں کے ذریعے ہماری روح میں یکے بعد دیگرے پیدا ہونے والے ایسے احساسات بیدار کر سکتی ہے جو طوفان کے مختلف مناظر دیکھنے سے پیدا ہوتے ہیں۔ اسی لیے Haydn مصور کا حریف ہی نہیں بلکہ اس کا فاتح قرار دیا جا سکتا ہے کیوں کہ یہ خوبی موسیقی ہی کے حصے میں آئی ہے کہ وہ روح کو مصوری کے مقابلے میں زیادہ بھرپور طریقے سے متحرک کرے اور اس پر غالب آجائے۔''[1]

ان دونوں فنون کے برخلاف مجسمہ تراشی اور مصوری ناظر کے ذہن کو بالواسطہ اپنے موضوع کی طرف لے جاتے ہیں۔ مجسمہ تراشی کے ذریعے نہ صرف انسانی جذبات کی عکاسی ہوتی ہے بلکہ فن کار کے ذہنی اور جذباتی رویے کا بھی اظہار ہوتا ہے۔ گوتم بدھ کا مجسمہ اس ابدی سکون کی ترجمانی کرتا ہے جو بدھ مت کی تعلیمات کا نچوڑ ہے۔ یہی بات تھوڑے بہت فرق کے ساتھ یونانی، ہندو، اور جین مجسمہ تراشی کے بارے میں کہی جا سکتی ہے۔ مصوری کا بھی اپنا موضوع ہوتا ہے جو مصور کی ذات کی ترجمانی کرتا ہے اور اندرونی کش مکش کی عکاسی کرنے کا اہل ہوتا ہے۔ فطرت کی نقالی ادنی درجے کا فن ہے۔ اس طرح اسے مثالی نمونہ بنانا (idealization) بھی اعلیٰ درجے کا آرٹ نہیں۔ مصوری جو نہ صرف رنگوں کے انتخاب بلکہ لکیروں اور دائروں کی ترتیب اور تقطیع میں آزاد ہوتا ہے۔ مبہم رنگوں، ٹوٹی پھوٹی اور آڑی ترچھی لکیروں سے ناظر کے تخیل کو برانگیختہ کر کے بھرپور تاثر پیدا کر سکتا ہے۔ مصوری کے ایک دبستان کا رجحان تجرید کی طرف ہے اور یہ رجحان اسے فن تعمیر اور موسیقی کے قریب لے جاتا ہے جو خالص غیر نمائندہ اور ہیئتی فن ہے۔ تجریدی آرٹ میں ہندسی (Geometrical) آرٹ کی بڑی اہمیت ہے جس میں دائروں، مکعبوں (Cubes)، مخروطی (Cones) اور استوانوں (Cylinders) کے ذریعے خالص ہیئتی تکمیل کی کوشش کی جاتی ہے۔ بلکہ اس میں فطرت کو بھی مخروطی اور استوانوں کے ذریعے پیش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے اور علامتوں کے ذریعہ ذہنی رویوں کی ترجمانی ہوتی ہے، لیکن جب تجریدی آرٹ میں انسانی لمس کا کوئی شائبہ یا انسان میں دل چسپی ابھارنے اور اس کے

---

1. Judgement in Literature P.3

تخیل کے لیے مہمیز کی خاطر کوئی قرینہ مضمر ہوتا ہے تو ایسا آرٹ حقائق کو مسخ کرنے کے باوجود ان کا بھرپور احساس دلاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ Van Gogh کی ''پیلی کرسی'' (The yellow chair) جو ہیئتی آرٹ کا شاہ کار مانی جاتی ہے، اس کے پاؤں ناظر کے ذہن کو انسان کے پھیلے ہوئے پاؤں کی طرف لے جاتے ہیں، اور پکاسو جس کے آرٹ میں حقیقی اشیا ناقابل شناخت حد تک ٹوٹی پھوٹی ہوتی ہیں وہ بھی ناظر کے تخیل کی رہ نمائی اور اس میں دلچسپی پیدا کرنے کے لیے تصویر کے عنوان میں اشارہ کر دیتا ہے مثلاً وہ مکعبوں اور مخروطی پر مشتمل تصویروں کو resting woman، seated womanاور standing woman کا نام ضرور دیتا ہے۔

اب تک جن فنون کا ذکر کیا گیا ہے، ان کے میڈیم یا تو گونگے ہیں یا خاموشی میں گفتگو کرتے ہیں لیکن ادب کا میڈیم ''زبان'' ہے۔ زبان جس کا بنیادی مقصد ابلاغ ہے ایسا پیرایۂ اظہار ہے جس کے دو نمایاں اور ایک دوسرے سے بالکل مختلف وظائف ہیں۔ خیالات کی ترجمانی اور پیکروں کی تخلیق کے ساتھ ساتھ جذباتی رویوں کا اظہار۔ زبان کا یہ پہلا استعمال سائنسی اصولوں، علمی مباحث، فلسفیانہ تجزیوں اور پیغام رسانی (reporting) کے لیے مخصوص ہے اور دوسرا استعمال جذبات کی ترجمانی اور ذہنی پیکروں کی تخلیق کے لیے۔ اور یہی زبان ادب کا میڈیم ہے لیکن عملی سطح پر زبان کے ان نمایاں وظائف کو اب بند خانوں میں تقسیم نہیں کیا جاسکتا اور یہیں سے ادب کے میڈیم کے سلسلے میں مشکلات پیدا ہوتی ہیں کیوں کہ اس میں زبان کو بالراست طریقے سے استعمال کرنے کا خطرہ سایے کی طرح لگا رہتا ہے۔ ادب کو چھوڑ کر دیگر فنون میں اس کا کوئی خطرہ نہیں ہے۔ یہ تمام فنون اپنے اظہار کے لیے oblique طریقہ استعمال کرنے پر مجبور ہیں۔ تعمیر اور موسیقی میں، جیسا کہ ہم بتا چکے ہیں زندگی کی نمائندگی کا سوال ہی نہیں اٹھتا۔ یہ آرٹ سراسر ہیئتی ہیں۔ مجسمہ تراشی اور مصوری میں خارجی اشیا کی نقالی کی گنجائش ہے لیکن یہ دونوں فنون جتنا زیادہ غیر نمائندہ بننے کی کوشش کرتے ہیں۔ اتنی ہی ان کی تاثیر میں شدت پیدا ہوتی ہے۔ ان فنون میں ہیئت بہرحال موضوع پر حاوی ہوتی ہے۔ ادب بھی اسی قبیلے کی چیز ہے۔ اس لیے دیگر فنون سے ان خصوصیات کو مستعار لینا اس کی زندگی کے لیے ضروری تھا۔ یہ فنون ایک دوسرے سے مدد بھی حاصل کرتے رہتے ہیں۔ تعمیر مصوری اور منبت کاری کا سہارا لیتی ہے تو اس کی تاثیر میں اضافہ ہوتا ہے۔ موسیقی زبان کا سہارا لے کر گیت میں ڈھلتی ہے تو وہ زندگی کے اور زیادہ قریب آجاتی ہے۔ جہاں تک شاعری کا تعلق ہے وہ فن موسیقی

سے لے، وزن اور اصوات (الفاظ) کی مناسب ترتیب وغیرہ مستعار لیتی ہے تو اسے جذباتی معنویت کو ابھارنے میں بے پناہ سہارا ملتا ہے۔ شاعری ذہنی پیکروں کو ابھارنے میں مصوری کی تکنیک اپناتی ہے۔ ادب کو اپنے میڈیم کے سہارے زندگی کی نمائندگی کے لیے زیادہ مواقع حاصل ہوتے ہیں اسی لیے اس کو تمام فنون لطیفہ پر فوقیت حاصل ہے، لیکن اس کی یہی قوت بے احتیاطی کی بدولت اس کی سب سے بڑی کمزوری بھی بن جاتی ہے اور اب تک ادب اور زندگی کی نمائندگی کے نام پر وہ کچھ پیش کیا جاتا رہا ہے جسے فنی تقاضوں سے دور کا بھی لگاؤ نہیں۔ فنون لطیفہ ایک نئی توانائی حاصل کرنے کے لیے ایک دوسرے سے مدد لیتے ہیں۔ لیکن ادب اپنے میڈیم کی بدولت غیر فنی (non-artistic) سہاروں کی طرف بڑھنے کا لالچ (temptation) بھی رکھتا ہے اور ان غیر فنی سہاروں میں نسلی، مذہبی، قومی یا فرقہ وارانہ تعصبات، تخویف و تہدید، نفرت اور خیالی جنت کا لالچ دلا کر بالراست طریقے سے عوام میں جوش پیدا کرنا، ان کی رائے بدلنا اور انھیں عمل پر آمادہ کرنا ہے۔ یہ مجرد زندگی کی نمائندگی ہے جس کا اظہار جیسا کہ ہم بتا چکے ہیں، جماعتوں میں ہوتا ہے اور ادب کا موضوع وہ انفرادی زندگی ہے جس کا اجتماعی پہلو اس حد تک ہے کہ اس میں زیادہ سے زیادہ افراد شریک ہو سکتے ہیں۔ ایسا ادب فنون لطیفہ کی برادری سے خارج ہو کر ادب نہیں رہ پاتا اور خطابت اور پروپیگنڈہ بن جاتا ہے۔ اپنے میڈیم ہی کی بدولت ادب جہاں اخلاق پرستوں (moralists) شہنشاہوں اور جاگیرداروں کا آلۂ کار بنا وہیں آگے چل کر ان کی مخالفت میں سیاسی و معاشی نظریات کی تبلیغ کی ذمہ داری اپنے سر لے کر سیاسی مفکروں کے ہاتھوں میں کھلونا بن گیا۔

ادب کی اس بے ادبی کے خلاف شدید ردعمل ہوا اور یہ ردعمل صرف نقادوں نہیں بلکہ ادیب نقادوں کا بھی تھا، جنھوں نے ادب میں ہیئت پر زور دے کر اس کے مجازی پیرایے کی اہمیت واضح کی بلکہ جوش محبت میں ادب کو تعمیر، موسیقی اور تجریدی مصوری کے مساوی بنانے یعنی equate کرنے کی کوشش کی۔ فرانسیسی علامت پرست ملارمے (Mallarme) نے کہا ''شاعری خیالات سے نہیں الفاظ سے بنتی ہے۔'' ملارمے نے الفاظ میں چھپی ہوئی جذباتی ایمائیت کو تلاش کیا۔ اس کا اصول تھا کہ کسی چیز کو نام دینا اس کی اس تین چوتھائی مسرت کو برباد کرنا ہے جو اسے شاعرانہ طور پر ابھارنے سے پیدا ہوتی ہے۔ آئی اے رچرڈز نے اعلان کیا ''یہ بات اتنی اہم نہیں کہ نظم کیا کہتی ہے بلکہ یہ کہ وہ کیا ہے۔'' اس نے ابہام کو شاعری کے لیے

نارمل قرار دیا لیکن ساتھ ہی ساتھ یہ بھی لکھا ''الفاظ کا ابہام مطلق نہیں ہے۔ کوئی ایسا سوچ بھی نہیں سکتا کیوں کہ زبان ایک سماجی حقیقت ہے اور ذاتی تجربے کا حصہ بھی۔ اگر سیاق وسباق استوار (stable) ہو تو معنی بھی استوار ہوتے ہیں۔ لفظ ''چاقو'' کے معنی استوار ہیں کیوں کہ (بول چال میں) ہر سیاق وسباق جس میں لفظ ''چاقو'' استعمال ہوتا ہے کم وبیش استوار ہوتا ہے۔ سائنسی اصطلاحوں میں یہ استواری (اُن کی تعریف متعین کرکے) مصنوعی طریقے سے پیدا کی جاتی ہے، لیکن اصطلاحات سے ہٹ کر غیر اصطلاحی گفت وشنید میں الفاظ اپنے معنی بدلتے رہتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہو تو زبان اپنی معنوی گہرائی (subtelty) اور لچکیلا پن (suppleness) کھودے۔'' رچرڈز نے معنی کے معنی میں وسعت پیدا کرکے (جہاں تک شاعری کا تعلق ہے) لے (Rhythm) کو بھی اس کے حدود میں شامل کیا اور لکھا۔ ''اچھی لے اور بری لے کا فرق اصوات میں سلسلہ وار ترتیب (Sequences) کا فرق نہیں ہے بلکہ اس سے گہرا ہے اور اسے سمجھنے کے لیے ہمیں الفاظ کے معانی کو بھی نظر میں رکھنا ہوگا۔'' صرف اصوات ہی لے کی ساری ذمہ داری اپنے سر نہیں لیتے، ابہام کو زبان کی نارمل اور گوارا خصوصیت قرار دینا ایک دلیرانہ قدم تھا۔ ساتھ ہی ساتھ رچرڈز نے شاعری میں عقیدے یا سیاسی نظریے کی غیر اہمیت واضح کرتے ہوئے لکھا ''جب ہم کوئی ادب پارہ پڑھ رہے ہوں تو کسی عقیدے کے ماننے یا نہ ماننے کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ شاعر کی غلطی یا خود اپنی کوتاہ بینی سے اگر یہ سوال بدقسمتی سے اٹھ کھڑا ہو تو ہم اس لمحے قاری نہیں رہ جاتے بلکہ ہیئت داں، عالم دین یا ماہر اخلاق بن جاتے ہیں، جن کا میدان عمل (ادب سے) بالکل غیر متعلق ہے۔'' اسی طرح اس نے نظم کے غائر مطالعے (close reading) کی اہمیت پر زور دیا۔ ماڈرن پوئٹری اینڈ ٹریڈیشن کے دیباچے میں کلینتھ بروکس (Cleanth Brooks) نے بالکل صحیح لکھا ہے۔ بیسویں صدی میں شاعر کے مقابلے میں شاعری کو ترجیح دینے کا جو رجحان پایا جاتا ہے اس کا اثر یہ ہوا ہے کہ نظم کا غائر مطالعہ اہمیت اختیار کر گیا ہے۔ جب تک شاعر کی صنعت گری (crafts manship) کے مقابلے میں اس کی شخصیت، اس بات پر توجہ دینے کے بجائے کہ شاعر نے نظم میں کوئی فنی مسئلہ حل کیا ہے یا نہیں، اس کے خلوص اور زیر مطالعہ نظم کی معنوی ساخت (structure of meaning) کے مقابلے میں اس کے جذبات کی شدت یا کسی نظریے سے اس کی وفاداری کو ترجیح دی جائے گی، نظم کا غائر مطالعہ ممکن نہیں۔'' ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے ایک اور قدم آگے بڑھ کر اعلان کیا کہ ''شاعر کو شخصیت نہیں بلکہ ایک مخصوص

میڈیم کا اظہار مقصود ہوتا ہے جو شخصیت نہیں صرف میڈیم ہے جس میں تاثرات و تجربات مخصوص اور غیر متوقع طریقوں سے ایک دوسرے میں گھل مل جاتے ہیں۔ وہ تاثرات و تجربات جو ایک آدمی کے لیے اہم ہوتے ہیں شاعری میں ممکن ہے جگہ نہ پائیں اور جو شاعری میں اہمیت اختیار کر لیتے ہیں وہ اس آدمی میں......اس کی شخصیت میں انتہائی معمولی کردار ادا کرتے ہیں۔'' فن کا یہ غیر شخصی نظریہ شاعر پر نہیں بلکہ شاعری پر اپنی توجہ مرکوز کرنے کی دعوت دیتا ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ کے اس غیر شخصی نظریے کو ایذرا پاؤنڈ نے نو سال قبل ان الفاظ میں ادا کیا تھا۔''شاعری ایک قسم کی الہامی ریاضیات ہے جو مساوات (equations) مہیا کرتی ہے۔ مثلثوں اور دائروں جیسی مجرد شکلوں کے لیے نہیں بلکہ انسانی جذبات کے لیے۔'' ایذرا پاؤنڈ پر فرانسیسی علامت پرستوں اور چینی رسم خط کا (جس میں تصویروں کے ذریعے خیالات کا اظہار ہوتا ہے اور جسے ideograph کہتے ہیں) گہرا اثر تھا اور ایلیٹ بھی فرانسیسی علامت پرستوں سے متاثر تھا اور ان دونوں نے شاعری کو مصوری کے اس دبستان سے equate کرنے کی کوشش کی ہے جو غیر نمائندہ آرٹ ہے۔ بے شک ایلیٹ کا غیر شخصی نظریہ فن ایک نزاعی مسئلہ ہے لیکن اسے ایک زوال آمادہ تمدن کا نظریہ قرار دے کر فن کے غیر شخصی پہلو کو نظر انداز کرنا بھی کسی طرح درست نہیں۔ فن شخصی بھی ہے اور غیر شخصی بھی لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ فن کی غیر شخصیت پر زور دینے سے بعض انکشافی حقائق بھی سامنے آتے ہیں مثلاً فن ایک خالص غیر ارادی اور جبلی قوت نہیں ہے بلکہ ہنر مندی کا طالب ہے اور اسے میڈیم یعنی فن کار کے عہد کی زبان، خود اس زبان کی وسعتیں اور حدود اور رائج الوقت ادبی روایات بھی اثر انداز کرتے رہتے ہیں۔ چراغ سے چراغ جلتا ہے۔ لفظی پیکر خود شاعر کو ایک پیکر سے دوسرے پیکر کی طرف لے جاتے ہیں وہ لکھنا چاہتا ہے اور جب لکھنے بیٹھتا ہے تو کچھ لکھ جاتا ہے اور جو کچھ لکھتا ہے بہتر ہی لکھتا ہے۔ اسی لیے ایک جگہ ایلیٹ نے فن کو عضویہ کہا ہے اور لکھا ہے کہ فن کی اپنی زندگی ہوتی ہے۔ ہنری جیمس نے بھی کہانی کا یہی تصور دیا ہے۔ فن کا یہ عضویاتی تصور دراصل غیر شخصی نظریے ہی کا قضیہ فرعی (corollary) ہے جس کی رو سے ادبی تخلیق اپنے ہی وجود کے اندرونی اصول کے ماتحت آگے بڑھتی ہے اور اس طرح فن کار کی صرف بے جان تخلیق نہیں رہ جاتی۔ ایک گفتگو میں جیمس نے کہا تھا ''ایسی بھی باتیں ہیں جنھیں ایک شخص زندگی بھر لکھنا چاہتا ہے لیکن اس کے اندر جو فن کار کا ضمیر ہے وہ اسے ایسی حرکت سے باز رکھتا ہے۔'' اس نظریے کی رو سے شاعری اور

کہانی (جس میں افسانہ اور ناول شامل ہیں) ڈرامے کے قریب آ جاتے ہیں، جو مزاجاً غیر شخصی ہوتا ہے اور اس طرح ادب میں اصناف کی نام نہاد تقسیم جس کا شکوہ کروشے نے بھی کیا تھا بڑی حد تک بے معنی ہو جاتی ہے۔ اس نقطہ نظر میں ایک خطرہ بھی ہے جس کی طرف الیٹ کے ایک زبردست مخالف نقاد ونٹرس (Winters) نے ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے۔ ''فن کو فن کار سے آزاد کرنے کا یہ مطلب ہوگا کہ فن کار ایک خود کار پرزہ ہے۔'' حقیقی فن کار کے سلسلے میں یہ اعتراض یقیناً درست نہیں، البتہ نام نہاد فن کاروں کے ہاتھوں میں ادب مجذوب کی بڑ بن جاتی ہے۔ اگر چہ وہ مجذوب بھی نہیں ہوتے۔ اسی طرح رچرڈز کے ''شاعر نہیں نظم'' والے سے تنقید میں ایک غلط رجحان کو بھی ہوا ملی ہے اور وہ ہے ادب کو صرف کاغذ تک محدود کر دینا۔ مثلاً ایف آر لیوی (F.R.Leavis) اپنے مضمون (How to Teach Reading) میں لکھتا ہے ''مسلسل اصرار اور تجزیے کی مختلف النوع مشقوں کے ذریعے یہ بات کہنے کے قابل ہے جس کا تعلق کاغذ پر الفاظ کی مخصوص ترتیب سے متعلق فیصلوں سے ہو۔'' اے سی وارڈ (جولیوس کے رسالہ Scrutiny کا با قاعدہ مضمون نگار تھا) اپنے مقالے ''لیڈی میکبتھ کے کتنے بچے تھے؟'' میں لکھتا ہے ''شیکسپیئر پر تنقید کا بڑا حصہ اس کے کرداروں، اس کی ہیروئنوں اس کی نیچر سے محبت اور اس کے فلسفے غرض ہر چیز سے بحث کرتا ہے، صرف کاغذ پر لکھے ہوئے الفاظ کو چھوڑ کر اور یہی وہ چیز ہے جس کا جائزہ لینا ہر نقاد کا اہم کام ہے۔'' ظاہر ہے کہ اس طرح نظم کا غائر مطالعہ میکانکی بن جاتا ہے اور شاعر کی یہ شکایت کہ ''شعر مرا بمدرسہ کہ برد'' بجا معلوم ہوتی ہے۔ کاغذ پر الفاظ کا مطالعہ اسی طرح نامکمل ہے جس طرح تنقید میں سوانحی تاریخی اور فلسفیانہ افکار سے متعلق غیر ضروری اور غیر متعلق تفصیلات چھیڑ کر اصلی نظم کو نظر انداز کر دینا۔ Understanding in Poetry کے دیباچے میں کلینتھ بروکس نے بالکل صحیح کہا ہے کہ ''ہیئت خلا میں وجود نہیں رکھتی۔ یہ تجرید نہیں ہے۔ ہیئت کے بارے میں سوچتے ہوئے ہمیں مندرجہ ذیل باتوں کو جو اس کے سیاق و سباق سے متعلق ہیں ذہن میں رکھنا ضروری ہے: (1) نظمیں کہنے والے انسان ہوتے ہیں اور نظم کی ہیئت فرد کی وہ کوشش ہے جو وہ شعری و شخصی مسئلے سے عہدہ برآ ہونے کے لیے کرتا ہے۔ (2) نظمیں تاریخی لمحے سے ابھرتی ہیں اور چوں کہ وہ زبان میں لکھی جاتی ہیں اس لیے ہیئت ثقافتی سیاق و سباق سے مربوط ہوتی ہے۔ (3) نظمیں انسانوں سے سروکار رکھتی ہیں جس کا مطلب یہ ہوا کہ ایک روبط (Robot) نہیں بلکہ ایک انسان کی طرح قاری کو ہیئت کے

ڈرامائی مضمرات کو پہچاننے کا اہل ہونا چاہیے۔

بہر حال ان ادیب نقادوں نے ہیئت کا ایک جان دار تصور دے کر اس حقیقت کو ابھارا ہے کہ ادب میں ہیئت بے جان ظرف نہیں ہے یعنی یہ صرف شعری مواد پر مشتمل نہیں ہوتی بلکہ اس کی تنظیم کرتی ہے۔ اسے شکل دیتی ہے اور اس کے مفہوم کو متعین کرتی ہے۔ شاعری جو خارجی اشیا کے رشتوں کا مخصوص علم مہیا کرتی ہے وہ صرف ہیئت ہی کے ذریعے ہم تک پہنچ سکتا ہے۔ ہم نے ادب کو تمام فنون لطیفہ کے پس منظر میں سمجھنے کی جو کوشش کی ہے اس سے ہمارا مقصد یہ ہے کہ ادب کو زیادہ سے زیادہ غیر نمائندہ بنانے کی کوششوں کو سماجی و سیاسی حالات کے پس منظر میں دیکھنے کے بجائے صرف فنون لطیفہ کے تناظر میں دیکھنا ضروری ہے لیکن اگر اس سلسلے میں بھی غلو سے کام لیا گیا اور اسے خالص بنانے کی دھن میں اس کا رشتہ زندگی سے بالکل منقطع کر دیا گیا تو اس قسم کا تجزیہ افادی ادب کے تجربے ہی کی طرح ناکام ہو جائے گا۔ جارج سنتیانا نے "Reason in Art" میں جو وارننگ دی ہے اسے ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔

''خالص شاعری ایک خالص تجربہ ہے اور تعجب نہیں اگر اس کا دس میں سے نواں حصہ خالص ناکام ہو جائے بہر حال ہم اتنا ضرور کہیں گے ناکام تجربہ کامیاب تقلید سے زیادہ بہتر ہے۔''

اس مضمون کی تیاری میں مندرجہ ذیل کتابیں پیش نظر رہی ہیں:

1 A.C.Ward, Twentieth Century English Literature 1901-1960
2 Cleanth Brooks, Modern Poetry And The Tradition.
3 Understanding in Poetry
4 C.Day Lewis, The Poetic Image
5 D.H. Lawrence, Selected Essays
6 Erich Fromm, The Heart of Man its Genius for Good And Evil
7 Sen Gupta, Towards A Theory of The Imagination
8 William K Wim Satt Jr. And Cleanth Brooks, Literary Criticism (Modern Criticism) (IV)
9 Worsfield, Judgement in Letirature

(شب خون 79، دسمبر 72، عصمت جاوید)

حسن کا وجدان

(Notices sur Edgar Poe)

[بودلیئر Baudelaire (1821 سے 1867ء) کا تصور شاعری خالصتاً وقطعاً شاعرانہ ہے۔ وہ یہ گوارانہیں کرتا کہ شاعری سائنس یا اخلاق کی تابع فرمان ہو۔ اس کے نزدیک شاعری کا منبع وہ عالم گیر مماثلت (universal analogy) ہے جو فلکی وارضی، حقیقی و مجازی، باطن وظاہر کو مربوط کرتی ہے۔ شاعر علامات کے ذریعے ان کے ربطِ باہمی کو بے نقاب کرتا ہے۔ ذیل کی عبارتوں کا ترجمہ براہ راست فرانسیسی سے کیا گیا ہے]

بہت سے لوگوں کے خیال میں شاعری کا مقصد کسی قسم کی تعلیم دینا ہے۔ اسے چاہیے کہ ضمیر کو تقویت پہنچائے، اخلاق کی تہذیب کرے اور اپنی افادیت کا ثبوت پیش کرے۔

لیکن اگر ہم اپنے اندر کی گہرائیوں میں اتر کر اپنی روح سے پوچھیں اور ایسے لمحوں کو یاد کریں جب کسی جذبے نے ہماری روح پر قبضہ کر رکھا تھا تو ہمیں یقین ہو جائے گا کہ شاعری آپ اپنا مقصود ہے۔ اس کا اور کوئی مقصد ہو ہی نہیں سکتا اور کوئی نظم اتنی شان دار، اتنی بلند اور شاعری کے لقب کی اتنی مستحق نہیں ہو سکتی جتنی ایک ایسی نظم جو لکھنے کی لذت کی خاطر لکھی گئی ہو۔

میرا یہ مطلب نہیں کہ شاعری اخلاق کو رفعت نہیں بخشتی اور اس کا نتیجۂ غائی یہ نہیں ہوتا کہ وہ انسان کو اسفل اور عامیانہ مفادات کی سطح سے بلند کر دے۔ اس قسم کا دعویٰ بداہتاً خلافِ عقل ہوگا۔ میں جو کہنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ اگر شاعر کسی اخلاقی مقصد کو پیشِ نظر رکھے تو وہ اپنی شاعرانہ قوت کو گھٹا لیتا ہے، بلکہ یقینی ہے کہ اس کا کلام گھٹیا ہوگا۔ شاعری اگر اپنے آپ کو سائنس یا اخلاقیات میں مدغم کر دے تو وہ فوت یا کم از کم کمزور ہو جانے کا خطرہ مول لیتی ہے۔ اس کا

مقصد صداقت ہو ہی نہیں سکتا۔ وہ آپ اپنا مقصود ہے۔ صداقت کے اظہار کے وسیلے اور طریقے اور ہیں۔ صداقت کو نغمے کے ساتھ کوئی تعلق نہیں...

خالص عقل صداقت کو ڈھونڈتی ہے، ذوقِ سلیم حسن کو ہم پر بے نقاب کرتا ہے اور حسِ اخلاقی ہمیں بتاتی ہے کہ ہمارے فرائض کیا ہیں۔ ان کے علاوہ ایک چیز حسِ اعتدال ہے۔ وہ ایک ایسی چیز ہے جو انتہاؤں کو ایک دوسری کے قریب لے آتی ہے اور حسِ اخلاقی سے اتنی ملتی جلتی ہے کہ ارسطو نے اس کے لطیف اعمال کو اخلاقی محاسن میں شمار کیا ہے۔ جس چیز کے باعث کوئی صاحبِ ذوق بدی کے مظاہر دیکھ کر برانگیختہ ہوتا ہے وہ بدی کی بدنمائی اور اس کا عدمِ تناسب ہے۔ بدی عدل اور صداقت کو ضرر پہنچاتی ہے، لیکن بعض شاعرانہ طبائع کو وہ خاص طور پر اس لیے مجروح کرتی ہے کہ وہ موزونیت اور ہم آہنگی کے قوانین کی خلاف ورزی ہے، اور میرے خیال میں یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ اخلاق سے ہر انحراف، اخلاق کے حسن کے برخلاف ہر گناہ، اس کائنات کے آہنگ و وزن کی حرمت شکنی ہے۔

حسن کا یہ قابلِ تحسین اور غیر فانی وجدان ہی وہ چیز ہے جس کی بدولت ہمیں یہ زمین اور اس کے مظاہر آسمان اور اس کے مظاہر کے پرتو، ان کی تمثالیں، معلوم ہوتے ہیں۔ اس زندگی کے جو مکاشفے ہیں اور ان کے ماوراء جو حقائق ہیں ان کی بجھائے نہ بجھنے والی پیاس ہمارے غیر فانی ہونے کا زندہ ثبوت ہے۔ یہ شاعری اور اس کی معاون موسیقی کے طفیل ہی ہے کہ روح حیاتِ بعد الممات کے جلووں کا نظارہ کرتی ہے، اور جب کوئی اعلیٰ نظم ہماری آنکھوں میں آنسو لے آتی ہے تو وہ آنسو فرطِ مسرت کا ثبوت نہیں ہوتے، بلکہ ایک تکلیف دہ غم کی نشانیاں، اعصاب کے تشنج کی علامتیں اور اس امر کی دلیل ہوتے ہیں کہ ہماری فطرت جو اپنے اصلی مسکن سے جلاوطن کر کے اس ناقص و ناتمام دنیا میں قید کر دی گئی ہے، اس جنت کو جو اس کی آنکھوں پر یکا یک بے نقاب ہوگئی ہے، اسی دنیا میں فوراً پالینا چاہتی ہے۔

فطرت ایک ایسا مندر ہے جس کے جیتے جاگتے تھموں میں سے کبھی کبھی ملی جلی آوازیں آتی ہیں۔ آدمی جب فطرت کی سیر کرتا ہے تو وہ علامتوں سے بھرے ہوئے ایک جنگل میں سے گزرتا ہے، جو اسے آشنا نگاہوں سے دیکھتی ہیں۔

ان طول طویل گونجوں کی طرح جو دور و دراز سے آکر اپنے آپ کو ایک تیرہ و تاریک اور عمیق وحدت میں، جو رات کی تاریکی اور دن کی روشنی کی طرح وسیع ہے، گم کر دیتی ہیں،

خوشبوئیں، رنگ اور آوازیں اپنے آپ سے سوال و جواب کرتی ہیں۔

یہ خوشبوئیں بچوں کی جلدوں کی طرح تازہ، سبزہ زاروں کی طرح سرسبز و شاداب، اور بانسریوں کی لے کی طرح میٹھی ہیں۔ لیکن اور بھی خوشبوئیں ہیں جو بگڑی ہوئی تعیش کی کیفیت سے لبریز اور لامتناہی چیزوں کی وسعت لیے ہوئے ہیں، مثلاً کہربا، مشک، لوبان، عود۔ ان سب میں روح اور حواس کے وجد نغمہ سرا ہوتے ہیں۔

(ایک نظم کا لفظی ترجمہ براہ راست فرانسیسی سے) فوریے (Fourier) نے بڑی بلند بانگی کے ساتھ مماثلت (analogy) کا راز فاش کرنے کا دعویٰ کیا... اسی طرح سویڈن بورگ (Swedenborg) نے ہمیں یہ بتایا کہ آسمان ایک بہت بڑا انسان ہے اور روحانی دنیا کی ہر چیز (صورت، حرکت، عدد، رنگ و بو وغیرہ) فطرت کی متجانس صفات کے ساتھ ربط و تعلق رکھتی ہے۔

لاواتے (Lavater) نے انسانی چہرے بشرے کو ابدی حقائق کا آئینہ کہا اور اس کی مدد سے فطرت کے نشیب و فراز، اشکال و صور، اطراف و ابعاد وغیرہ کی روحانی معنویت کو ہم پر بے نقاب کیا۔ اگر ہم اس مماثلت کو ذرا اور پھیلائیں تو ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ساری موجودات ایک تختی ہے جس پر ایک تصویری تحریر کے نقوش ثبت ہیں اور علامتیں اگر مبہم اور مشکل الفہم ہوتی ہیں تو محض اضافی طور پر، یعنی ان کی ترجمانی کا انحصار دیکھنے والے کی روح کی پاکیزگی، نیک طینتی اور قوتِ بصیرت پر ہوتا ہے۔ اب شاعر (میں اس لفظ کو وسیع ترین معنوں میں استعمال کر رہا ہوں) اگر ایک ترجمان، ایک مفسر نہیں ہوتا تو اور کیا ہوتا ہے؟ اعلیٰ شاعروں کے یہاں ایک استعارہ، ایک تشبیہ، ایک وصفی لفظ یا ترکیب ایسی نہیں ہوتی جو واقعی حالات اور چیزوں سے علمِ ریاضی کی سی تعیین کے ساتھ مماثلت نہ رکھتی ہو۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ بڑے شاعروں کے تمام استعارے، تمام تشبیہیں، تمام اسمائے صفت عالم گیر مماثلت کے بے پایاں چشمے سے ماخوذ ہوتے ہیں۔ ان کا اور کوئی منبع ہو ہی نہیں سکتا۔

وہ شخص جو ہر چیز کی تصویر کشی نہیں کر سکتا (محل ہوں کہ جھونپڑیاں، شفقت کے جذبات ہوں کہ بے رحمی کے، وہ عواطف ہوں جو عزیز و اقارب تک محدود ہوتے ہیں یا عالم گیر ہمدردی، چھوٹے چھوٹے پودوں کی خوبصورتی ہو کہ فنِ تعمیر کے معجزے، سب سے زیادہ خوش گوار چیزیں ہوں کہ سب سے زیادہ ہولناک چیزیں، مذہب کی باطنی روح ہو کہ اس کا ظاہری جمال، ہر قوم

کی اخلاقی و جسمانی ساخت، غرض ثریا سے لے کر ثریٰ تک مرئی وغیر مرئی دنیاؤں کی ہر چیز)
میں کہتا ہوں کہ وہ لفظِ شاعر کے حقیقی اور وسیع ترین معنوں میں اور ان معنوں میں جن کے مطابق
خدا نے شاعر کو پیدا کیا، ہرگز شاعر نہیں ہوسکتا۔ آپ مختلف شاعروں کے متعلق کہتے ہیں کہ یہ
داخلی چیزوں کا شاعر ہے، وہ خاندانی جذبات کا، یہ محبت کا شاعر ہے، وہ شان وشوکت کا، یہ اس
خاص چیز کا شاعر ہے، وہ اس خاص چیز کا۔ لیکن آپ کو کیا حق ہے کہ کسی شاعر کے دائرۂ قابلیت
کو یوں محدود کریں؟ کیا آپ کا یہ مطلب ہے کہ اگر کوئی شاعر شان وشوکت کی زمزمہ سنجی کرتا
ہے تو صرف اس وجہ سے وہ محبت کی غزل خوانی کا نااہل ہے؟ اس قسم کی تخصیص کرکے آپ لفظ
شاعر کو اپنے وسیع وعالم گیر معنی سے معرا کردیتے ہیں۔ اگر آپ کا مطلب محض یہ ہے کہ حالات
نے فلاں شاعر یا فلاں دوسرے شاعر کو تاحال اس خصوصی موضوع یا اس خصوصی موضوع تک
محدود رکھا ہے تو یہ اور بات ہے، لیکن اگر آپ کا یہ مطلب نہیں تو میں کہوں گا کہ جن شاعروں کا
آپ تذکرہ کررہے ہیں وہ اپنی اپنی خصوصیت میں چاہے کتنے ہی ماہر الفن کیوں نہ ہوں، پھر بھی
نامکمل شاعر ہیں، ادنیٰ درجے کے شاعر ہیں۔

ان معروف قوانین کا بیان کرنا جن کے ماتحت اخلاقی یا طبیعی دنیاؤں کے حوادث وتغیرات
ظہور میں آتے ہیں ان چیزوں کے بیان کرنے کا مرادف ہے جو پہلے ہی منکشف ہوچکی ہیں اور جو
سائنس کی دوربین یا پرکار کے زیرِ عمل لائی جاسکتی ہیں۔ یہ ایک طرف تو سائنس کے وظائف میں
دخل در معقولات ہے اور دوسری طرف اس کی روایتی زبان کا فضول زینتوں اور قافیہ آرائیوں سے
بگاڑنا۔ اس کے برخلاف اپنے آپ کو ان خوابوں کے سپرد کرنا جو زندگی کا وہ گوناگوں مرقع جو روئے
زمین پر اور وسعتِ افلاک میں جلوہ نما ہے بجھاتے ہیں، یہ ہے شاعر کا جائز حق اور واجب فرض،
کیوں کہ اسے انسان کی ابدی قیاس آرائیوں اور خیالی پروازوں کو نثر اور موسیقی کے علاوہ ایک اور
شان دار زبان میں مجسم کرنے کا ملکہ عطا کیا گیا ہے۔ جو کچھ موجود ہے اس کے بیان کرنے میں
شاعر اپنے منصبِ اعلیٰ سے دست بردار ہوکر محض ایک پروفیسر بن جاتا ہے۔ جو کچھ ممکن ہے اس
کے بیان کرنے میں وہ اپنے فرضِ جبلی سے عہد برآ ہوتا ہے۔ شاعر وہ اجتماعی روح ہے جو سوال کرتی
ہے، روتی ہے، امید کرتی ہے اور کبھی کبھی پردۂ غیب میں چھپی ہوئی چیزوں کو بھی ظاہر کرتی ہے۔

○

(مغربی شعریات: محمد ہادی حسین، سن اشاعت: 1990، ناشر: مجلسِ ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور)

رياض احمد

الفاظ اور شے: تخیل اور معنی

کالرج نے کہا تھا کہ ''ہماری طرح کی زبان (یعنی انگریزی) جس کے بے شمار الفاظ دوسری زبانوں کے الفاظ سے مشتق ہیں۔ اس قسم کے مطالعے کے لیے بہت سودمند اور دلچسپ ثابت ہوتی ہے کہ الفاظ کے بنیادی معانی یا ان کے اشتقاقی ماخذ، کی جستجو کے دوران، بعض اوقات ایک لفظ کی تاریخ میں رواجی تاریخ نویسی کے مقابلے میں، کسی مہم کے متعلق، زیادہ وسیع اور زیادہ وقیع علمی مواد موجود ہوتا ہے چنانچہ ہمیں اپنی نوجوان نسل کو اس مشغلے کا سراغ دینا چاہیے۔'' اسی خیال کے پیش نظر ایمرسن نے کہا تھا کہ زبان متحیر شاعری ہے۔ دوسرے لفظوں میں اس کا مطلب یہ ہے کہ کسی قوم کا شعری ورثہ ان نظموں اور شعری روایات ہی میں محفوظ نہیں ہوتا جو اس قوم میں رائج ہوں بلکہ اکثر اوقات صرف ایک لفظ بھی، شاعرانہ تصورات تشبیہ واستعارات بالخصوص تلمیحی اشاروں کا خزینہ ہوتا ہے۔ ایک لفظ میں خارجی مادی اور روحانی رشتوں کی تارخ ہی محفوظ نہیں ہوتی بلکہ اس سے ان کی صراحت بھی ہوتی ہے اور انھیں استقلال بھی حاصل ہوتا ہے۔ کسی لفظ کو پہلے پہل مجازی معنوں میں استعمال کرنے والا شخص دراصل ایک تخلیق کار ہوتا ہے جو ایک ایسی 'شے' کو وجود میں لاتا ہے جو پہلے سے موجود نہ تھی مثلاً جن معنوں میں ہمارے ہاں عجم اور عرب میں تمیز کی جاتی ہے وہ کوئی جغرافیائی تقسیم نہ تھی۔ اصلاً اس کا تعلق طلاقت یا لسانی تصور سے تھا کہ اہل عرب اپنے فصاحت اور بلاغت کے ادعا میں اس حد تک بڑھ گئے تھے کہ دوسروں کو عجمی یا گونگا تصور کرتے تھے۔ اب یہ قصہ صرف کتابوں میں باقی رہ گیا ہے۔ اسی طرح انگریزی کا ایک لفظ ہے frank جو دراصل ایک طاقتور جرمن قبیلے کا نام تھا جو سلطنت روما کے زمانے میں 'گال' کے علاقے پر متصرف تھے۔ انھوں نے اپنے لیے فخریہ یہ لقب مقامی باشندوں اور زوال پذیر رومنوں پر اپنی برتری ظاہر کرنے کے لیے اختیار کیا تھا۔

مرورِ زمانہ اس کے ساتھ ایک اخلاقی قدر اس طرح منسلک ہوئی کہ پھر یہ لفظ صرف اسی صنعت کے لیے مخصوص ہو کر رہ گیا۔ یہی حال لفظ slave کا ہے جو اب غلام کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے، اپنی اصل میں یہ لفظ ان قوموں کے لیے استعمال ہوتا تھا جن کے یہاں مفتوح قوموں کے قیدیوں سے ان کی منڈیاں بھری پڑی رہتی تھیں۔ امتدادِ زمانہ سے اس لفظ کا استعمال بالکل متضاد معنوں میں..آقا کے بجائے غلام کے لیے استعمال ہونے لگا۔ ہمارے یہاں حال ہی میں پروفیسر شریف کنجاہی نے سکنڈے نیویا کی زبانوں اور پنجابی زبان میں روابط کے سلسلے میں بعض مشترکہ لفظوں کے پیچھے اسی قسم کے تاریخی رشتوں کو ڈھونڈ نکالا ہے:

> ''وطن سویڈیش زبان میں پانی کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ پنجابی، عربی، فارسی میں ہم اس لفظ کو جن معنوں میں استعمال کرتے ہیں اس کی رمز اس حوالے سے سمجھ میں آتی ہے کہ اس کرۂ ارض پر ہمارے آبا و اجداد نے ہمیشہ اپنی آبادیاں پانی کے سرچشموں کے آس پاس یا بہتے پانی کے کناروں پر بسائی ہیں۔ مغربی زبانوں میں وطن تو موجود نہیں لیکن waten کی شکل میں اس کا مترادف موجود ہے یاد رہے کہ R اور N اکثر ایک دوسرے کی جگہ لے لیتے ہیں۔''

اس کے ساتھ ہی لفظ[1] کی معنوی تخصیص کے متعلق ایک اور پہلو بھی قابلِ غور ہے۔ ڈاکٹر نعیم احمد لکھتے ہیں کہ ''الفاظ انسان کی علامات وضع کرنے کی استطاعت کا نتیجہ ہیں۔ تاریخ کے بالکل ابتدائی دور میں انسان نے غیر شعوری طور پر ابتدائی الفاظ وضع کیے ہوں گے اس لیے وہ الفاظ کو حقیقی (وجود) سمجھتا ہے۔ یعنی الفاظ اور اشیاء و افراد کے مابین کسی قسم کے نامیاتی رشتے پر یقین رکھتا تھا۔ چنانچہ ساحری کے دور میں جنتر منتر پڑھنا، دیوتاؤں کے نام لے کر با آواز بلند مناجات کرنا اور اپنے دشمنوں کے نام لے کر ان پر لعنتیں بھیجنا... سب اس امر کی شہادتیں فراہم کرتے ہیں کہ ابتدائی زمانے کا انسان الفاظ اور ان اشیاء کے مابین، جن کے وہ الفاظ، اسماء ہیں کوئی فرق ملحوظ نہیں رکھتا...'' شروع شروع میں تشکیل پانے والے الفاظ تصویری نوعیت کے تھے بعض الفاظ کا رواج ان کے صوتی تاثر سے پڑا۔ عربی زبان میں بیت گھر کو کہتے ہیں اور جمل اونٹ کو 'ب' اور 'ج' کے حروف تہجی کا ماخذ تصویری اظہار ہے۔ شروع شروع میں جب کسی نے

---

[1] جدید لسانیات کا مفکر فرڈیننڈ ساسیر لفظ کو اعتباری کہتا ہے۔ (ادارہ)

بیت کا اظہار کرنا ہوتا تھا تو وہ ایک چار دیواری بنا کر آگے دروازہ لگا یا تھا جیسے یہ نشان ▭ کثرت استعمال سے چار دیواری کی جگہ یہ نشان رہ گیا ▭ پھر دروازے کی جگہ نقطہ لگ گیا۔" (کلام بے حروف)

برطانوی فلسفی لاک Locke کا موقف قدرے مختلف ہے اگرچہ وہ لفظ کی حسی اساس سے انکار نہیں کرتا تاہم منجملہ اور شکایات کے اس کے نزدیک لفظ میں ایک خرابی یہ بھی ہے کہ ہم اسے شے کا نعم البدل سمجھ لیتے ہیں۔ پروفیسر ہاکنگ نے اس بات پر زور دیا ہے کہ جہاں تک حق و باطل میں تمیز کا تعلق ہے تو ہمیں حقائق اور اس جملے کے مابین، جس میں انھیں ایسا بیان کیا گیا ہو، ہم آہنگی، متوازی پن یا مساوات پر تکیہ نہیں کرنا چاہیے۔ حقیقت کو جاننے کا صحیح طریقہ یہ ہے کہ لفظ کو تج کر کے ہم براہِ راست امر واقعی کا مطالعہ کریں یعنی براہِ راست حسی تصورات کی صورت میں فلسفے میں لفظ کے جبر کو اکثر محسوس کیا گیا ہے لیکن یہاں ان حوالوں سے صرف یہ ظاہر کرنا مقصود ہے کہ خالص تجریدی فکر میں بھی لفظ کے حسی مضمرات اس سے ساقط نہیں ہو جاتے۔ شعر کا معاملہ ہی دوسرا ہے۔

نفسیات میں یوں تو اس موضوع پر بہت کچھ موجود ہے لیکن پیش نظر مباحث کے حوالے سے ان میں سے بعض باتوں کا ذکر دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ سوچ بچار کر، تشکر وغیرہ کو بعض مکاتیب فکر داخلی یا خاموش گفتگو کا نام دیتے ہیں یعنی جب ہم کسی مسئلے پر غور کر رہے ہوتے ہیں تو دل ہی دل میں ان الفاظ کو دہراتے جاتے ہیں جن میں مسئلہ ذہن میں متشکل ہوتا ہے۔ بعض اوقات باہمی تبادلہ خیالات کے لیے انگریزی میں loud thinking کا محاورہ استعمال کرتے ہیں۔ بات یہاں بھی وہی ہے کہ زبان، الفاظ، ان نشانات یا علامات کا ایک نظام ہے جو امر واقعی پر دلالت کرتے ہیں۔ دلالت ہی نہیں کرتے بلکہ اس کا بدل یا قائم مقام ہونے پر اصرار کرتے ہیں۔ علوم نقلیہ اور عقلیہ میں لفظی قیل وقال کی موشگافیاں کیا گل کھلاتی ہیں اس سے سب آگاہ ہیں۔ ہم امر واقعی سے لاتعلق ہو کر لفظ کے پیچھے چل نکلتے ہیں تجنیس محض صوتی یا اشتقاقی ہی نہیں ہوتی، معنوی بھی ہوتی ہے۔ لفظ ایک قیامت اور ڈھاتا ہے کہ صرف اظہار تک اپنے آپ کو محدود نہیں رکھتا بلکہ اظہار کے لیے محرک صوت بننے کی تگ ودو بھی کرتا ہے۔ یہاں پہنچ کر بسا اوقات وہ معاملہ پیش آتا ہے جس کو اقبال نے یوں ادا کیا تھا:

"صاحبِ ساز کو لازم ہے کہ غافل نہ رہے
گاہے گاہے غلط آہنگ بھی ہوتا ہے سروش

لفظ و معنی میں اس طرح ایک کشمکش سی جاری رہتی ہے۔ پھر اقبال ہی سے استناد کی اجازت دیجیے:

گفتار کے اسلوب پہ قابو نہیں رہتا
جب روح کے اندر متلاطم ہوں خیالات

لفظ و معنی کے لیے اقبال نے ایک اور نادر تمثیل بھی استعمال کی ہے۔ معانی کی قوت نمود اور لفظ کے جامد پیرایۂ اظہار کا باہمی تعلق تخلیقی سطح پر اس طرح تشکیل پاتا ہے:

ارتباط حرف و معنی ارتباط جان و تن
جس طرح اخگر قبا پوش اپنی خاکستر میں ہے

لفظ کشف و اظہار کا نام نہیں بلکہ وہ معانی کا پردہ پوش بھی ہے۔ اس پردہ پوشی میں بعض اوقات حقیقت پر کچھ ایسے رنگین حجابات چھا جاتے ہیں کہ اس کا حقیقی رنگ و روپ آنکھ سے اوجھل ہو جاتا ہے۔ یعنی شمعِ حقیقت کی لو، فانوس کی حرکت سے پیدا ہونے والے مناظر میں گم ہو کر رہ جاتی ہے۔ یہ معذرتی جملہ تو عام ہے کہ الفاظ میرا ساتھ نہیں دے رہے۔ گویا بعض معانی ذہن میں منکشف ہو جاتے ہیں اور عقلات میں بھی ڈھل جاتے ہیں لیکن لفظ کا حسی مدلول بننے سے انکار کرتے ہیں۔ یعنی معانی کی بازیافت کا عمل بھی کچھ اسی نوعیت کا حامل ہوتا ہے۔ جب ہم کچھ پڑھتے ہیں تو خاموشی سے پڑھنے کی رفتار بلند آواز سے پڑھنے کی رفتار سے زیادہ ہوتی ہے۔ یا جب آپ کچھ سن رہے ہوں تو دراصل آپ الفاظ کے حسی مدلولات سے الجھے بغیر معنی کا ادراک یا شعور حاصل کرنے پر اپنی توجہ مرکوز رکھتے ہیں۔ یہاں بھی الجھن کی ایک صورت پیش آتی ہے جسے ڈاکٹر نعیم احمد نے یوں بیان کیا ہے "ہمارے افکار و احساسات کتنے ہی ماورائی اور مجرد کیوں نہ ہوں، ہم جب انھیں الفاظ کا جامہ پہنا کر دوسروں کے سامنے پیش کریں گے تو یہ قضایا ہی کی شکل اختیار کریں گے لیکن اگر الفاظ کا کوئی سلسلہ قضیے کی شکل اختیار کرے تو اس سے یہ لازم نہیں آتا کہ وہ بامعنی بھی ہوگا۔" (کلام بے حرف) یعنی لفظ و معنی کا باہمی تفاعل مکمل ہونے کے باوجود ایک باطن کا دوسرے باطن سے رشتہ قائم نہیں ہوتا۔"

عالم بیداری کا ہو یا خواب کا، جب ذرا شعور کی گرفت ڈھیل پڑتی ہے تو ایک خاموش فلم پردۂ ذہن پر چلنے لگتی ہے۔ ہم خواب دیکھتے ہیں، سنتے نہیں۔ بیداری کے خواب میں بھی اکثر و بیشتر واردات بھری تصورات میں ڈھلتی جاتی ہے۔ چھوٹا بچہ کھیل میں اپنے آپ سے یا اپنے

کھلونوں سے باتیں کرتا ہے تو بیشتر خارجی دنیا کی نقالی کرتا ہے اور خارجی دنیا کا نقش ہمارے حواس پر زیادہ تر باصرہ کے ذریعے مرتسم ہوتا ہے اور جب یہ نقش زیادہ گہرا ہو تو بچہ یا بیداری میں خواب دیکھنے والا empathy کے زیراثر عملاً اس تماشے میں شریک ہو جاتا ہے۔ خیال ہی خیال میں دشمن سے گتھم گتھا ہو جاتا ہے یعنی خیال کے اثر سے حس و اعصاب بھی متاثر ہونے لگتے ہیں۔ علاوہ ازیں گفتگو کے دوران چہرے کے عضلات بھی متحرک ہو جاتے ہیں۔ ہاتھوں سے بھی گفتگو کرنے والا اشارے کرتا ہے، ان اشاروں سے گویا اپنی بات کو زیادہ قابل فہم، زیادہ پرتاثیر بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ شاعر شعر کو پڑھتے وقت بھی یہی عمل دہراتے ہیں۔ موسیقی میں نرت یا بھاؤ بتانا بھی اسی قبیل سے ہے۔ پاپ میوزک والے تو اس میں اتنا مبالغہ کرتے ہیں کہ اچھل کود تک جا پہنچتے ہیں۔ خواب کی نوعیت کچھ بھی ہو، دبی ہوئی خواہشات کے کھل کھیلنے کا عمل، نیند کو خراب کرنے والے مہیجات کے خلاف دفاعی نظام defence mechanism آنکھ کے پردے پر پپوٹوں کے ارتسام سے عدسے پر ابھرنے والے رنگوں کی جھلملیاں۔ ان سب صورتوں میں خواب بہرحال بصری تصورات ہی میں ڈھلتے رہتے ہیں۔ آواز کو بہت کم دخل ہوتا ہے بلکہ اکثر اوقات خواب تو آواز کے نیند کو خراب کرنے والے خروش کو بصری تصورات میں ڈھال کر ان کی بیزارکن کیفیت سے رہائی حاصل کرنے کا ذریعہ بنتے ہیں۔ اس لیے ایرک فرام Eric From خواب میں نظر آنے والے بصری ہیولوں کو انسان کی بھولی ہوئی زبان[1] کا نام دیتا ہے، اختلالِ حواس یا واہمہ کی بہت سی صورتیں بھی زیادہ تر بصری تصورات کو ہی بروئے کار لاتی ہیں۔ apperception - illusion illusion - hellucination یہ سب رسی کو سانپ سمجھ لینے والی کیفیتیں ہیں (فرعون کے ساحر رسیاں پھینک دیتے ہیں تو وہ سانپ سنپولے نظر آتے ہیں۔ حضرت موسیٰ عصا پھینکتے ہیں تو وہ اژدہا بن کر نگل لیتا ہے۔ بقول غالب:

باغ پا کر خفقانی یہ ڈراتا ہے مجھے
سایہ شاخِ گل افعی نظر آتا ہے مجھے
نقشہ ہا شاداب رنگ و ساز ہا مست طرب
شیشۂ مے سروِ سبزِ جوئبارِ نغمہ ہے

اور تو اور بعض نفسیاتی تجربات کے دوران معمول نے بیان کیا کہ ایک لفظ کو پڑھ یا سن کر

---

1 ساختیاتی، نفسیاتی مفکر جیکس لاکاں کے مطابق 'لاشعور کی تشکیل زبان کی طرح ہے۔' (ادارہ)

اس کے ذہن میں ایک خاص رنگ ابھر آیا۔ بعض لفظوں کے ساتھ سردی یا گرمی کے احساسات وابستہ ہیں۔ بعض لفظ حرکت کرتے ہوئے محسوس ہوتے تھے اور بعض کی سختی، نرمی یا گداز کو لمس کی سطح پر محسوس کیا گیا۔ یہ جو ہم تنقید میں رنگین بیانی، شوخیِ بیان، اسلوب کی نزاکت، زبان کے لوچ یا اظہار میں سوز و گداز کی کیفیتوں کا ذکر کرتے ہیں یہ بھی آواز یا لفظ کے ساتھ حسی تصورات کو وابستہ کرنے کی ایک مثال ہیں۔ جذبات کے ساتھ بھی بصری تصورات کا باقاعدہ ربط موجود ہوتا ہے۔ مثلاً جذبات کے جوش و خروش کے لیے سرخ رنگ، غم و اندوہ اور یاس کے لیے سیاہ رنگ، صفائی پاکیزگی اور طہارت کے لیے سفید رنگ وغیرہ وغیرہ۔ اور تو اور مومن نے تو آواز کی خوبی بھی بصری تصور ہی کی مدد سے ظاہر کی ہے:

اس غیرت ناہید کی ہر تان ہے دیپک
شعلہ سا لپک جائے ہے آواز تو دیکھو

فانی نے موت کے تصور کو بصری تلازمات میں ڈھال کر پیش کیا ہے:

ادا سے اوٹ میں خنجر کی منہ چھپائے ہوئے
مری قضا کو وہ لائے دلہن بنائے ہوئے

بصری تصورات کی اس یلغار کی ایک وجہ یوں سمجھ میں آتی ہے کہ جملہ حیوانات میں سے انسان نے باصرہ پر سب سے زیادہ بھروسہ کیا ہے۔ دوسرے حیوانات میں صرف عقاب کی تیز نگاہی کا تذکرہ ملتا ہے۔ ورنہ دوسرے حیوانات اکثر و بیشتر حس شامہ پر بھروسہ کرتے ہیں۔ کرگس میلوں دور سے مردار کی بو کا سراغ پالیتا ہے۔ حشرات الارض بھی اپنی خوراک کے لیے اسی قوت سے رہبری حاصل کرتے ہیں۔ البتہ بعض پرندے اعصابی حس سے بھی کام لیتے ہیں۔ سانپ اپنی دو شاخہ زبان کو لہرا کر ماحول سے آگاہی حاصل کرتا ہے۔ چمگاڈر سامنے سے آنے والی ہوائی لہروں سے اپنے راستے کی رکاوٹوں یا اپنے شکار کی موجودگی کا اندازہ کر لیتی ہے۔ بعض مہاجر پرندوں کو پروں کے نیچے روئیں جہت کا سراغ دیتے ہیں۔ ہاتھی بھی کم بصر جانور ہے لیکن اس کی حسِ شامہ بہت تیز ہے۔ شکاری کی بو بہت دور سے سونگھ لیتا ہے لیکن ان سب کے مقابلے میں انسان اپنی نگاہ پر زیادہ بھروسہ کرتا ہے۔ نازک سائنسی تجربات میں خوردبین اور فضاؤں کی لامتناہی وسعت میں دوربین، دونوں صورتوں میں حسِ بصر ہی کا کام کرتی ہے۔ تخلیقی عمل میں بھی بصری حسیات شاید اسی لیے زیادہ بروئے کار آتی ہیں۔ فنون میں مصوری اور نقشہ

کشی تو سراسر اسی حس کی محتاج ہیں شعر و ادب میں وہ مظاہر جن کا تعلق بظاہر حس بصر سے نہیں ہوتا، ان کے لیے بھی تلازمات کی مدد سے بصری تصورات ایجاد کر لیے جاتے ہیں۔

شبلی نعمانی نے شعر کی تعریف میں کہا ہے کہ ''شعر دراصل دو چیزوں کا نام ہے۔ محاکات اور تخیل۔ محاکات کے معنی کسی چیز کو یا کسی حالت کا اس طرح ادا کرنا ہے کہ اس شے کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے (شعرالعجم، حصہ چہارم) وصف کی تعریف میں کہا گیا، جب وصف کے معنی ٹھہرے کشف و اظہار تو وصف کی خوبی یہ ہے کہ شاعر جس چیز یا حس حال کا وصف بیان کرنے لگے، سامعین کو بھی اسی حال میں پہنچا دے، جہاں خود موجود ہے تاکہ اس کا وصف سن کر انھیں یہ محسوس ہونے لگے کہ جو کچھ وہ کہہ رہا ہے، یہ آنکھ سے دیکھ رہے ہیں۔'' (مراۃ الشعر)

اسی لیے تو عربی میں کہتے ہیں الوصف یا یقلب السمع بصرا یعنی وصف وہ ہے کہ کانوں کو آنکھ بنا دے گویا آواز سماعت کا سفر طے کرتے ہوئے بصری تلازمات کو بھی سمیٹتی چلی جاتی ہے۔

خود شعر کو مادی اشیاء سے تشبیہ دینے کا رواج بھی عام رہا ہے۔ بیت نظم کی بنیادی ہیئت ہے اور بیت عربی میں گھر کو بھی کہتے ہیں۔ اس اعتبار سے بیت کی وجہ تسمیہ یہ بیان کی جاتی ہے کہ بیت (شعر) کی زمین مضمون ہے چھت قافیہ، رسی، میخ، ستون ارکان بیت (عروضی افاعیل کے حوالے سے سبب بمعنی رسی، وتد، بمعنی میخ اور فاصلہ ستون) دو مصرعے گھر کے دروازے کے دو کواڑ ہیں۔ گھر میں آرائش کا سامان ہوتا ہے چنانچہ شعر میں صنائع، بدائع کو آرائش کلام کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ بیت سے آگے بڑھیے تو طویل نظموں میں مخمس، مسدس، ترکیب بند، ترجیع بند ان کی ہیئت کا خارجی ڈھانچہ متعین کرتے ہیں جیسے ایک اینٹ کے اوپر دوسری اینٹ یا ایک منزل کے اوپر دوسری منزل۔ اس ضمن میں ناسخ کا شعر سنیے:

سب زمینیں ہیں نئی بیتیں ہیں اے یار نئی
روز یاں ریختے کی اٹھتی ہے دیوار نئی

آتش نے فن شعر کو مرصع کار کے فن سے تشبیہ دی تو یہاں اسے فن تعمیر سے مشابہ قرار دیا گیا ہے۔

اساتذہ کے یہاں بعض ایسی صنعتیں بکثرت نہ سہی رائج ضرور تھیں کہ جن میں نظم کے ڈھانچے کو کسی خارجی منظر کی شکل دی جاتی تھی مثلاً صنعت مشجرہ وغیرہ۔

○

پیرویٔ مغربی

وہ لوگ جو مغرب سے استفادہ کے نام پر چراغ پا ہوتے ہیں وہ فن اور علم کے فرق کو سامنے رکھ کر بات نہیں کرتے۔ فنکار اپنی ہی تہذیبی زمین میں کنواں کھودتا ہے اور پانی نکالتا ہے۔فن کا شجر پر بہار اپنے ہی ملک اور اپنی ہی قومی تہذیب کی فضاؤں سے قوت نمو حاصل کرتا ہے۔ ہر بڑی شاعری کا مزاج اور اس کی تہذیبی فضائیں قومی، نسلی اور علاقائی ہوتی ہیں، لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ اس کے سروکار بھی قومی اور علاقائی ہوتے ہیں۔ یا وہ دوسرے لوگوں کے لیے کوئی انسانی اپیل نہیں رکھتی۔فن چونکہ تخلیقی عمل ہے اس لیے نقالی اس کے لیے پیغام موت ہے۔ دوسری زبانوں کے ادب کی نقالی کی بات الگ رکھیے، شاعر اگر اپنی ہی زبان کے کسی ندآور شاعر کی نقل کرنے لگتا ہے تو اپنی آواز اور اپنا رنگ سخن تک پیدا نہیں کرسکتا اور ختم ہو جاتا ہے۔ تازگی، ندرت اور انفرادیت تخلیق کے لوازمات اور تقلید کے دشمن ہیں۔ شاعر کی اپیل بین الاقوامی، اس کی قدریں آفاقی اور اس کے سروکار روحانی اور مابعد الطبعیاتی ہوسکتے ہیں اور عموماً ہوتے ہیں، لیکن اس کی شاعری کا مزاج، منظر نامہ اور فضائیں قومی، ملکی، نسلی اور ملی ہی ہوں گی۔ اسی لیے نہ تو دوسری زبان کی شاعری سے اہل زبان کی طرح لطف اندوز ہوا جاسکتا ہے نہ اس زبان میں جو شاعر کی مادری زبان نہیں تخلیق شعر ممکن ہے۔ایک تندرست اور توانا تہذیب دوسری تہذیبوں کے اثرات قبول کرتی ہے لیکن تقلید اور نقالی سے بچتی رہے۔تہذیبی انجذاب کا عمل اتنا پیچیدہ ہے کہ یہ بتانا مشکل ہو جاتا ہے کہ مثلاً اقبال، فراق اور فیض میں عجمی تہذیب کی سرحدیں کہاں ختم ہوتی ہیں۔ ہندوستانی تہذیب کے دھارے کہاں سے پھوٹتے ہیں اور مغربی تہذیب کے کون سے دھاروں سے کہاں اور کب اور کس طرح آمیز ہوتے ہیں۔ فراق پر بیک وقت خیام، حافظ، کالی داس اور بہاری، میر اور غالب، ورڈز ورتھ اور شیلی کے اثرات کام کرتے

نظر آتے ہیں اور ایک ہی شعر میں ان سب کا ایسا فیوز ہوتا ہے کہ کسی کی الگ سے نشان دہی ممکن نہیں رہتی۔ کہنے کا مطلب یہ کہ دوسری تہذیبوں کی نقل فنون لطیفہ کے لیے موت لیکن ان کا تخلیقی انجذاب ایک نئے موڑ کی طرف پیش قدمی ہے۔

سائنس اور سماجی علوم کا معاملہ بالکل دوسرا ہے۔ ان کا تعلق خارجی حقائق کی تحقیق اور تدوین سے ہے اور یہ کام دنیا کے کسی بھی گوشہ میں ہوتا ہو اس کے اثرات عالم گیر ہوتے ہیں۔ لندن، ماسکو، جاپان میں بیٹھا ہوا ایک شاعر جو اجتہادات کرتا ہے اس میں دوسرے ملکوں کے لوگوں کو کم ہی دلچسپی ہوتی ہے اور ان اجتہادات کا دائرہ عموماً اس کی زبان تک ہی محدود رہتا ہے لیکن لندن، ماسکو یا جاپان میں بیٹھا ہوا ایک سائنس داں اگر پلاسٹک کی کوئی قسم ایجاد کرتا ہے تو سائنس کی دنیا تو کیا آپ کے اور میرے باورچی خانہ کا نقشہ بدل جاتا ہے۔ شئے جتنی آسانی سے آدمی کی زندگی میں داخل ہوتی ہے خیال یا تہذیبی قدر نہیں ہوتی۔ اسی لیے تہذیبی اثرات کے انجذاب کا عمل طویل عرصہ پر پھیلا ہوتا ہے۔ سائنسی اور سماجی علوم کے قوانین عالمگیر ہوتے ہیں اسی لیے سائنس اور سماجی علوم قومی اور ملکی نہیں ہوتے۔ انگریزی ادب، فرانسیسی ادب، فارسی ادب کی طرح انگریزی، کیمسٹری، فرانسیسی نفسیات اور فارسی اقتصادیات جیسی کوئی چیز نہیں ہوتی۔ کیمسٹری، نفسیات، اقتصادیات ملکوں اور قوموں سے بلند ایک مشترکہ ذخیرۂ علم ہے اور کسی بھی ملک وقوم کا شخص اس سے فائدہ اٹھا سکتا ہے اور اس میں حسب تعداد اضافہ کر سکتا ہے۔ کیمسٹری، نفسیات اور اقتصادیات کے مختلف ملکوں کے پروفیسر ایک دوسرے کے لیے اجنبی نہیں ہوتے اور برسوں تک ایک ہی تجربہ گاہ میں ایک ہی موضوع پر ساتھ ساتھ تحقیقی کام کر سکتے ہیں۔ مختلف ممالک اور زبانوں کے فنکار مشکل ہی سے ایک دوسرے کے قریب آسکتے ہیں۔ ان کا تخلیقی کام اس قدر شخصی، داخلی اور منفرد ہوتا ہے کہ ان کے درمیان اشتراک عمل کا کوئی امکان نہیں ہوتا۔ دنیا کے ترقی پسند فنکاروں میں جو ایک برادری کا احساس پیدا ہوا تھا، اس کا تعلق بھی فنکاری سے کم اور سیاسی آدرشوں سے زیادہ تھا۔ ورنہ عموماً تو ایک فنکار کو اس بات میں دلچسپی بھی نہیں ہوتی کہ دوسرا فنکار کیا کر رہا ہے۔ اسی لیے تو سائنس دانوں اور سماجی علوم کے پروفیسروں کی کانفرنسیں جتنی کامیاب، ثمر آور اور معنی خیز ثابت ہوتی ہیں ادیبوں اور فنکاروں کی نہیں ہوتیں۔ ایک جگہ جمع ہونے کے بعد فنکاروں کی سمجھ میں نہیں آتا کہ وہ کون سے موضوع پر بحث کریں، یا کون سی سطح پر بات چیت کریں۔ وہ زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ انہوں نے

اتنی نظمیں اور ناولیں لکھیں، اور اب فلاں نظم یا ناول پر کام کر رہے ہیں۔ بات کلام بلاغت نظام سنانے یا ناول کا باب پڑھنے پر آکر ختم ہو جاتی ہے۔ انہیں سنانے کا مرض اس لیے لاحق ہوتا ہے کہ سنانے کے علاوہ وہ کچھ اور کر بھی نہیں سکتے۔ تخلیق کا فن ایسا نہیں ہے کہ اس کے طریقہ کار، صنعت گری، یا منفرد تخلیقی نفسیات میں دوسروں کو دلچسپی ہو۔ جب ایک میکینک بتاتا ہے کہ اس نے فلاں موٹر کار کو کیسے درست کیا یا جب ایک ٹکنوکریٹ بتاتا ہے کہ اس نے فلاں مشین سے چند تبدیلیاں کر کے پولیوشن کو کیسے کم کیا، یا جب ایک سرجن کسی پیچیدہ آپریشن کا بیان کرتا ہے یا ڈاکٹر کسی دلچسپ بیماری کا ذکر کرتا ہے تو ہم پیشہ لوگوں کو اس کی باتوں میں دلچسپی ہو سکتی ہے ایسی دلچسپی ایک فنکار کی باتوں میں دوسرے فنکار کو نہیں ہو سکتی۔ فنکاروں کے سیمنار اور ادیبوں کی کانفرنسیں عموماً غیر دلچسپ، لاحاصل مناقشات سے بھری ہوتی ہیں۔ ان کا بہترین اجتماع مشاعرہ ہی ہوتا ہے جس میں وہ سناتے ہیں اور دوسرے سنتے ہیں۔ مشاعرہ اہل ذوق کی محفل سخن کی ارتقائی شکل تھا۔ ادبی کانفرنس اور سیمنار میں ایسا کوئی ارتقائی عمل نظر نہیں آتا۔ وہ نقل ہے دوسرے علوم کی کانفرنسوں اور سیمنار کی۔ اہم ادبی رجحانات اور بڑی ادبی تحریکیں کافی ہاؤس اور شراب خانوں کی محفل احباب سے نکلی ہیں؟ کانفرنسوں سے نہیں۔ کالرج ورڈز ورتھ سے ملتا ہے تو پوری زندگی شاعری کی فضائیں بدل جاتی ہیں۔ اور لیریکل بلیڈز کا دیباچہ نہ صرف رومانی تحریک کا مینی فیسٹو ثابت ہوتا ہے بلکہ رومانی طرز احساس کی آیت مقدس اور مصنوعی شاعری کے خلاف ایک پیکن بغاوت بن جاتا ہے۔ دو آدمی جو کام کرتے ہیں وہ ٹوکیو کی پی ای این اور تاشقند کی رائٹرس کانفرنس سے بھی نہیں ہوتا۔ یہاں لوگ کیساروں کی تقریریں سنتے ہیں، تالیاں پیٹتے ہیں اور حق نمک ادا کرنے کی خاطر اپنے اپنے ملکوں میں جا کر پروپیگنڈہ آرٹ لکھنے بیٹھ جاتے ہیں۔ ایسی کانفرنسیں مولویوں کا اجتماع نظر آتی ہیں جہاں جبل متین اور صراط مستقیم اور عقائد راسخہ اور تبلیغ دین کے مسائل پر رگیں تنتی ہیں...... انعام و اکرام، دستار فضیلت اور عباؤں اور قباؤں میں دھنسا ہوا جلال الدین ابھی نہیں جانتا کہ تخلیق و عرفان کا شعلہ اندھیری گپھاؤں کے تخلیق میں بھڑکتا ہے۔ ایک آوارہ درویش اپنی خونابہ بار آنکھوں سے اسے دیکھتا ہے اور عباؤں اور قباؤں کے جال سے پھڑ پھڑاتا ہوا روح کا پرندہ آزاد ہو جاتا ہے۔ پھر کیا ہے...... اندھیرے غار کا تخلیہ، مرغ خوش نوا کی غزل خوانیاں، رقص میں لہراتے قدم، اور شمس تبریز کے نغموں کا سوز و ساز اور درد و داغ۔ ایسا ہی ایک مجذوب پیرس میں تھا جو قرض خواہوں سے بچنے

کے لیے ہوٹلوں میں چھپتا پھرتا تھا۔ یورپ کی شاعری کا اس نے دھارا بدل دیا۔ ایسا ہی ایک دیوانہ لاہور کی سڑکوں پر پچیس پچیس روپے میں اپنی کہانیاں بیچا کرتا تھا۔ اردو افسانہ کا اس نے رخ موڑ دیا۔ رومی بودلیر منٹو...... سب کے سب علامت ہیں اس دل وحشی کی جو آوارگی پر عافیت کوشی کو قربان کرتے رہے ہیں۔ کانفرنس ان بیویوں کی ہوتی ہے جو صف بستہ ہاتھ پھیلائے کھڑے رہتے ہیں۔ ان آوارہ خرام بگولوں کی نہیں جو صحرا میں خاک بسر گھومتے ہیں۔

پھر فنکار جتنا جھگڑالو آدمی علم کے کسی اور شعبہ میں آپ کو دیکھنے کو نہیں ملے گا۔ الجھاؤ ہے زمین سے۔ جھگڑا ہے آسمان سے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ جس سے بات کی اس نے شکایت ضرور کی، اس کا جھگڑا اپنی ذات سے شروع ہوتا ہے۔ "I am at war with myself" آندرے ژید نے کہا تھا۔ گریبان چاک ہوتا ہی ہے۔ اندر سے ذات بھی کٹی پھٹی ہوتی ہے۔ دھندا ہی ایسا اختیار کیا ہے کہ جگر خون کرنا پڑتا ہے۔ لوگ سمجھتے ہیں کہ دیوان مرتب ہو رہا ہے۔ میر صاحب ہی جانتے ہیں کہ کیسے کیسے درد و غم کی شیرازہ بندی ہو رہی ہے۔ پتہ نہیں ہتک اور ممد بھائی لکھتے وقت منٹو پر کیا گزری تھی۔ اسے کہتے ہیں دشنۂ غم کو آر پار کرنا۔ کیا ہندوستان کی دیہی معیشت اور تعلیمی نفسیات پر بھی اسی طرح کتابیں لکھی جاتی ہیں جس کے اعصاب بجلی کے تار کی مانند Charted رہتے ہوں۔ اس سے نارمل Behaviour کی توقع ہی فضول ہے۔ پھر کمال تو یہ ہے کہ فنکار اس فن سے جھگڑتا ہے جسے اس نے اپنی زندگی بنایا ہے۔ ہر تیسرے روز گڑ کی دکان کھولنے اور کوئلوں کی دلالی کرنے کی بات کرتا ہے۔ ادھر عزت سادات بھی گئی اور ادھر ہو کے سید بنے چمار سلیم۔ پھر فنکار کو جھگڑا ہوتا ہے اپنے ادب سے، اپنی ادبی روایت سے، ان شاعروں سے جن کے زیر اثر وہ لکھتا ہے لیکن زیر اثر رہنا نہیں چاہتا۔ سائنس اور سماجی علوم میں ہر شخص اپنی بساط کے مطابق کام کرتا ہے اور رخصت ہو جاتا ہے۔ نہ بت شکنی ہے نہ روایت شکنی، نہ نئے پرانوں کا جھگڑا ہے نہ نسلوں کا، کوئی یہ نہیں کہتا کہ نیوٹن، ڈارون اور فرائڈ جھک مارتے رہے اور کام تو وہ ہے جو وہ کر رہا ہے۔ ادب میں تو جو بھی نئی نسل آتی ہے پرانی نسل کو مٹی دیتی آتی ہے۔ جدھر دیکھو ادھر ہم چوں دیگرے نیست، کا طوطی بولتا ہے۔ ادھر برنارڈ شا شیکسپیئر کو پچھاڑتا ہے، ادھر یاس یگانہ غالب کو، لوگ اقبال کا عرس مناتے ہیں تو باقر مہدی انہیں علامہ سیالکوٹی کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ کسی سائنسداں، مورخ، ماہر اقتصادیات کو سرکار کی طرف سے انعام و اکرام ملتا ہے تو کوئی چوں چرا نہیں کرتا۔ سب جانتے ہیں ٹھیک ہے۔ تحقیقی کارنامہ کی

قیمت عیاں ہے۔ شاعر کو انعام ملتا ہے تو سوائے اس کے بیوی بچوں اور شاگردوں کے شاید ہی کوئی اور خوش ہوتا ہو۔ وجہ یہ ہے کہ شاعری کی قیمت عیاں نہیں ہوتی۔ یہاں ہاتھ کنگن کو آرسی والا معاملہ ہے نہیں۔ اندھا ریوڑیاں بانٹتا ہے۔ جو شاعر ہی نہیں اس کے مجموعہ کو تین ہزار جو شاعر وقت ہے اس کے نام پر تین حرف۔ ایسے مواقع پر مبارک بادیوں کے خط عموماً وہی لکھتے ہیں جن کے پاس لکھنے کو کچھ نہیں ہوتا۔ رشک، حسد، رقابت اور چھینا جھپٹی، پتھراؤ ادب کا بالکل نارمل موسم ہے۔ اس دھرتی پر بھونچال نہ آئیں تو کھیتی نہ ہو۔ اسی لیے تو معمولی سے معمولی شاعر بھی نظم لکھتے وقت محسوس کرتا ہے کہ وہ دستی بم بنا رہا ہے۔ مشاعرہ میں اس طمطراق سے جاتا ہے گویا بساط کو الٹ دے گا اور جھنڈے گاڑ دے گا۔ یہ چنگیزی اور نادری آن بان سماجیات کے پروفیسروں کی قسمت میں کہاں۔ وجہ یہ ہے کہ دوسرے علوم کا تعلق ذات سے نہیں بلکہ خارجی حقیقت کی تحقیق سے ہے اور وہ بڑی حدتک معروضی ہوتی ہے۔ فنون لطیفہ داخلی اور شخصی سرگرمیاں ہیں اور ان کا تعلق مذاق سلیم سے ہے جو شخصی چیز ہے۔ مجھے ایک خاص قسم کی شاعری پسند ہے آپ کو دوسری قسم کی۔ جھگڑا لازمی ہے۔ تاریخ میں آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ فلاں صاحب نے تاریخ لکھی ہی نہیں محض سنین کی کھتونی تیار کی ہے۔ چلیے یہی سہی، کھتونی تو تیار ہوئی ہے۔ عرق ریزی رائیگاں تو نہیں گئی۔ کسی نہ کسی کے کام لگے گی۔ ادب میں اگر ناول ناول نہیں ہے تو نہیں ہے۔ یعنی اگر وہ بطور ناول کے کام نہیں آسکتا تو کسی اور کام کو رہتا بھی نہیں۔ شاعری اگر بطور شاعری کے زندہ نہیں ہے تو بطور سیاست اور تاریخ کے بھی زندہ نہیں رہے گی۔ ادب اپنی ساخت میں ہی زندہ رہتا ہے جبکہ دوسرے علوم اگر اپنی ساخت میں مرتے ہیں تو پرداخت میں جیتے ہیں۔ سوانح اگر بطور سوانح کے ناکام ہو تب بھی بطور تاریخ کے تھوڑا بہت جی جاتی ہے۔ تاریخی ناول بطور تاریخ کے نہیں جیتا بطور ناول کے ہی جیتا ہے۔ پھر سائنس میں ہر نئی تحقیق یا تو پرانی تحقیق کو باطل کرتی ہے یا فرسودہ۔ سائنس بہت جلد Dated ہو جاتا ہے۔ علوم کے شعبہ میں لوگ ہمیشہ تازہ ترین تصانیف کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ سائنس، طب، قانون، اقتصادیات اور دوسرے سماجی علوم کی کتابیں Supersed ہوتی رہتی ہیں۔ سائنس میں آنے والی نسلیں اپنے پیش رووں کے کام کو آگے بڑھاتی ہیں اور ان کی شکرگزار ہوتی ہیں کہ انہوں نے اپنی تحقیقات سے راستہ ہموار کیا۔ وہ اپنے کام کو وہاں سے شروع کرتی ہیں جہاں سے ان کے پیش رووں نے اسے چھوڑا تھا۔ ادب میں روایت کا تصور ملتا ہے لیکن کام کو آگے بڑھانے کا کوئی سلسلہ نظر

نہیں آتا۔ اجتہاد، انحراف، بغاوت کام کو آگے بڑھانے کے لیے نہیں بلکہ نیا کام شروع کرنے کے طریقے ہیں۔ روایت کبھی قدغن ثابت ہوتی ہے، کبھی مہمیز شوق کا تازیانہ، کبھی فنکار روایت کے حصار میں قید رہتا ہے، کبھی باہر نکل جاتا ہے، کبھی بازیافت کرتا ہے، کبھی از سر نو زندہ کرتا ہے۔ نیا ادب پرانے ادب کو supersede نہیں کرتا، بلکہ اس کے پہلو بہ پہلو جیتا ہے۔ آپ نیا ناول لکھتے ہیں اس کا مطلب یہ نہیں کہ اب لوگ پرانے ناول نہیں پڑھیں، نئی شاعری کرتے ہیں تو میر و میرزا کاٹ مال کی دکانوں پر جا کر نہیں بیٹھ جاتے۔ نیا تجربہ کلاسک کو پارینہ نہیں بناتا۔ پرانی نسل کی طرف فنکار بہت احسان مند نظروں سے بھی نہیں دیکھتا، کبھی اس کا رویہ کھلی بغاوت کا، کبھی تمسخر اور استہزاء کا، کبھی رواداری اور رضامندی کا، کبھی مکمل استرداد اور انقطاع کا اور کبھی شریف النفس مفاہمت کا ہوتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ہر نسل کے تجربات، طرز احساس اور طرز فکر الگ ہوتی ہے۔ وہ اپنے پیش رووں سے مختلف دنیا میں رہتی ہے۔ پرانی نسل بھی ہر نسل کی مانند تجربات کرتی ہے اور تجربات کبھی روایت کو آگے بڑھاتے ہیں اور کبھی impasses پیدا کرتے ہیں۔ نئی نسل محسوس کرتی ہے کہ پرانوں نے اس کی تخلیق کی راہیں مسدود کر دی ہیں۔ بند گلی میں سر پھوڑنے کی بجائے وہ انحراف سے کام لیتی ہے، اور نئی راہ تلاش کرتی ہے۔ کبھی جس راہ پر وہ نکل کھڑی ہوتی ہے دور تک چلنے کے باوجود منزل بجھائی نہیں دیتی تو U (یو) ٹرن لیتی ہے اور پرانے اور کبھی کبھی archaic اسالیب کی بازیافت کرتی ہے۔ ہر نئی تخلیق ایک نئی روایت کی داغ بیل ڈالتی ہے اور نئے امکانات کی نشاندہی کرتی ہے۔ ہر فن پارہ اپنی دنیا آپ ہوتا ہے اور سائنس اور علمی کتابوں کی طرح کل کا جزو نہیں ہوتا اور یہ سب اس لیے ہے کہ ادب ایک شخصی تجربہ اور ایک انفرادی تخلیقی عمل ہے۔ ادب کے لیے نہ لیباریٹری چاہیے نہ اکادمی، ادب تخلیق کرنے کے کوئی گر نہیں، کوئی ایسے طریقہ کار نہیں جن کی تعلیم دانش گاہوں میں دی جاسکے۔ ادب کوئی Skill نہیں جسے سکھایا جائے۔ تخلیق ادب ایک ذاتی، انفرادی اور شخصی کارنامہ ہے جس میں خارجی شواہد اور معروضی حقیقت کی بجائے حقائق کا شخصی مشاہدہ اور تفہیم پیش کی جاتی ہے اور تحقیق، تدقیق، تجزیہ اور تحلیل کی بجائے تخلیقی اثر آفرینی سے کام لیا جاتا ہے اور عقل وخرد کی بجائے وجدان و تخیل کا استعمال کیا جاتا ہے۔ ادب عبارت ہے ان تخلیقی کارناموں کے مجموعہ سے بلکہ متضاد اور بعض اوقات متناقص عناصر کی موجودگی کے باوجود چند ایسی قدروں کے کیمیاوی عمل سے پیدا ہوتا ہے جنہیں ہم حسن و مسرت کی جمالیاتی قدریں کہتے ہیں۔

سائنس اور سماجی علوم کے محققوں کے لیے ورک شاپ، تجربہ گاہ، لائبریری، آلات تحقیق، تحقیق کی میتھوڈولوجی، تحقیق کا مواد سب کچھ چاہیے۔ محقق اپنے کام میں دوسرے ماہرین کی مدد لے سکتا ہے، تحقیق کے دوسرے اداروں کی ملاقات لیتا ہے، برلن، نیویارک، یا لندن جا کر وہاں کی تجربہ گاہوں سے فائدہ اٹھا سکتا ہے، اگر کام اہم ہوا اور سرکار سے فربہ وظیفہ ملا ہو تو معاون محققوں کا پورا عملہ رکھ سکتا ہے، اگر دوسرے علوم کے ماہروں کی مدد کی ضرورت ہو تو اپنے پروجیکٹ میں انہیں بھی شامل کر سکتا ہے۔ یہ سب باتیں نہ ادب میں ممکن ہیں نہ ادب کو ان کی ضرورت ہے۔ کیا کوئی ناول نگار تاریخی ناول کی تاریخ مورخ سے لکھواتا ہے، یا نفسیاتی ناول کی نفسیات کے لیے ماہر نفسیات سے رجوع کرتا ہے، یا پرولتارین ناول کے لیے ٹریڈ یونین لیڈر سے مشورہ کرتا ہے۔ کیا کسی نظم کی تخلیق کے لیے دوسرے شاعروں کا عملہ رکھا جا سکتا ہے۔ کیا ناول اور افسانہ کے لیے مختلف ترقی یافتہ ممالک میں ایسی درس گاہیں موجود ہیں جہاں جا کر تعلیم لینے سے آدمی زیادہ نستعلیق ناول لکھ سکے۔ آپ دیکھیں گے کہ تخلیق فن کے لیے فنکار کو کسی چیز کی ضرورت نہیں۔ میز پر کاغذ ہوتا ہے، کاغذ پر قلم، قلم پر جھکا ہوا ایک سر، سر پر پھونس کی چھت اور چھت کے سوراخوں سے جھانکتے ہوئے روح القدس۔

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریر خامہ نوائے سروش ہے

چونکہ ادبی تنقید مختلف علوم کے اثرات تلے پھلتی پھولتی ہے اور زیادہ سے زیادہ چاشنی برتنے کی کوشش کرتی ہے اس لیے تنقید نے انہی ممالک میں زیادہ نشوونما پائی ہے جہاں سائنس، فلسفہ اور دوسرے سماجی علوم ترقی کی معراج پر پہنچے ہوئے ہیں۔ پھر چونکہ مغرب کا معاشرتی نظام زیادہ آزمائشی مرحلوں سے گزرا ہے اور فرد کی پیچیدہ زندگی کے تجربات کے بیان کے لیے ادب اور آرٹ کے زیادہ پیچیدہ اور تہہ در تہہ طریقوں کو کام میں لاتا رہا ہے، اس لیے وہاں کے ادب میں جو تنوع، گہرائی اور فکر ونظر کی رنگارنگی ملتی ہے اس سے ہمارا خط مستقیم پر سفر کرنے والا ادب عموماً محروم ہے۔ صاف بات ہے کہ مغرب کی ادبی تنقید چونکہ ایک رفیع الشان ادبی روایت سے منسلک ہے اس لیے نہایت توانا اور بصیرت افروز ہے۔ اس سے استفادہ اتنا ہی ناگزیر ہے جتنا کہ سائنس اور دوسرے سماجی علوم سے استفادہ۔ اور انہی علوم کی مانند اس تنقید کے گہرے اثرات ہماری تنقید پر پڑے ہیں۔

یہ ایک کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ آج سائنس اور سماجی علوم میں مغرب کی بلاشرکت غیرے اجارہ داری ہے۔ ہم تو اس بات کا تصور تک نہیں کر سکتے کہ ان علوم میں مغرب کہاں سے کہاں پہنچا ہوا ہے۔ ارے ہندوستان میں آپ کسی بھی سائنسی تجربہ گاہ، سماجی علوم کے تحقیقی ادارے یا زرعی یا ٹیکنالوجیکل دانش گاہ میں پہنچ جایئے، اور دیکھئے کہ وہاں کی لائبریری میں بایولوجی، اقتصادیات، گیہوں کی قسمیں، یا نفسیاتی بیماریوں پر کتابوں کا جو بیش بہا ذخیرہ ملتا ہے وہ سب کا سب انگریزی زبان میں ہے۔ آپ اقتصادیات کے پروفیسر سے جا کر پوچھئے کہ انگریزی سے بے نیاز رہ کر محض اردو، ہندی اور گجراتی زبان کے بل بوتے پر کوئی طالب علم اقتصادیات کا کتنا علم حاصل کرسکتا ہے۔ ارے ہم سیکنڈری اسکول کے لونڈوں کے لیے مناسب کتابیں لکھ نہیں سکتے تو اعلیٰ تعلیم کا تو ذکر ہی کیا ہے۔ نفسیات کے پروفیسر اتنی نفسیات بگھارنے کے باوجود اردو میں فرائڈ یا ینگ کے نظریات پر ایک جامع کتاب تو کیا مقالہ تک تحریر نہیں کر سکتے۔ مختلف موضوعات پر مغرب میں جو بیش بہا علمی سرمایہ جمع ہوا ہے اسے ہندوستان کی علاقائی زبانوں میں منتقل کرتے کرتے صدیاں بیت جائیں گی۔ وہاں تک مغرب کہیں سے کہیں نکل چکا ہوگا۔ علم کی جولانگاہ میں ہماری حیثیت بار برداری کے خچر سے زیادہ نہیں۔ ہم اقتصادیات، سماجیات، نفسیات اور سائنس میں ایک بھی بڑا ماہر علم پیدا نہیں کر سکے۔ ہمارے پروفیسر محض گائڈیں لکھتے ہیں یا عام پسند علمی کتابوں کے بھدے اور لچر خلاصے پیش کرتے ہیں۔ ہم کسی بھی علم میں کوئی بھی بڑا نظریہ ساز پیدا نہیں کر سکے۔ جہاں تک علوم کا تعلق ہے پورے کا پورا مشرق بربریت کے دور سے گزر رہا ہے۔ میڈیکل سائنس میں جب کہ دل اور گردے کی تبدیلیوں پر تحقیقات ہو رہی ہیں تو ہمارے یہاں موتر چکتسا یا علاج بذریعہ پیشاب کی کتاب ہاتھ آتی ہے۔ انگریزی میں فرائڈ کی زندگی پر ناول لکھنے کے لیے اوونگ اسٹون دس سال تک اپنی تحقیقات کرتا ہے جس کے تصور سے بھی ہمارے نفسیات کے پروفیسروں کے پسینے چھوٹ جائیں ہم علم کے کسی بھی شعبہ میں بین الاقوامی شہرت کا ایک بھی ماہر پیدا نہیں کر سکے۔ سائنس اور علوم کے معاملہ میں ہم محض لقمہ چیں اور پیوند دوز ہیں۔ کاسہ گدائی لیے ہم جھوٹے سکے جمع کرتے ہیں لیکن طنطنہ شاہوں کا رکھتے ہیں۔ مینڈکوں کی تاناشاہی کتنی مضحکہ خیز ہوتی ہے۔ اس کا اندازہ پی ایل اے کے استعارہ میں ہی موجود ہے۔

یونیورسٹی میں آپ نفسیات اقتصادیات اور سائنس کے شعبے کھولتے ہیں اور پھر ان

سرچشموں کو بند کرنے کی بات کرتے ہیں جو ان شعبوں کو سیراب کرتے ہیں یا تو آپ سائنس کا شعبہ بند کیجیے یا ایسے فوق البشر پیدا کیجیے جو مغرب سے استفادہ کیے بغیر سائنس کی تحقیقات کر سکیں اور اگر یہ دونوں کام نہیں کر سکتے تو عالموں کے انکسار سے جو فیض آپ کو مغربی علوم سے پہنچا ہے اس کا شکریہ ادا کیجیے۔

علوم کی بات چھوڑیے۔ کیا آپ اقبال، ٹیگور اور فراق کی شاعری تک کو مغربی علوم اور تہذیب کے حوالوں کے بغیر پڑھ سکتے ہیں۔ مغرب کے سب سے زیادہ حوالے تو انہیں تنقیدوں میں ملتے ہیں جو اقبال پر لکھی گئی ہیں۔ مغرب سے اقبال کو جھگڑا تھا لیکن انہیں جھگڑا تو مشرق سے بھی تھا۔ مغرب سے بھی اقبال نے اتنا ہی فیض حاصل کیا ہے جتنا مشرق سے۔

تنقید کی کوشش یہی ہوتی ہے کہ وہ مکمل طور پر سائنس کی قطعیت کو پہنچے۔ تنقید سائنس نہیں ہے، لیکن وہ سائنس بننا چاہتی ہے اگر ایسا ہے تو تنقید بھی مغرب سے اسی قدر متاثر اور فیض یاب ہوگی جتنے کہ دوسرے علوم ہوتے ہیں۔ اور مغربی تنقید کے سامنے ہم صرف طفل مکتب ہیں۔ جامی، کلیم الدین احمد، احتشام حسین، آل احمد سرور، حسن عسکری، شمس الرحمٰن فاروقی سب کے سب مغرب کے خوشہ چیں رہے ہیں۔ ہم ایک بھی ایسے نقاد کا نام نہیں لے سکتے جو مغرب سے بے نیاز ہو کر خالص دیسی علوم کے بل بوتہ پر بڑا نقاد بنا ہو۔ ہماری تنقید میں کچھ بھی دبازت ہے وہ مغرب کی چکی کے پسے ہوئے آٹے کی دین ہے۔ محقق خدا بخش لائبریری پر قناعت کر سکتے ہیں، نقاد کو تو ان کتب خانوں کے بغیر چارہ نہیں جہاں مغربی تنقید کا گنج گراں مایہ میسر ہے۔ ان کتب خانوں کی سیر بھی سمند شوق کا تازیانہ بننے کی بجائے جو صلے توڑ دیتی ہے۔ نقاد خود میں اتنی سکت بھی نہیں پاتا کہ وہ کسی موضوع کی ببلیوگرافی کا بار بھی اٹھا سکے۔ مغربی نقاد جس موضوع پر قلم اٹھاتے ہیں اسے Exhaust کر دیتے ہیں۔ یہ کیسے ممکن ہے کہ ادب اور آرٹ کے موضوعات پر لکھتے وقت نقاد ان بیش بہا تنقیدی کارناموں سے محض اس وجہ سے صرف نظر کرے کہ وہ لوگ جو انگریزی سے واقف نہیں یا جنھوں نے مغربی ادب کا ڈھنگ سے مطالعہ نہیں کیا، تنقید میں مغربی نقادوں کے حوالے دیکھتے ہیں تو اپنی خفت اور احساس کمتری کی پردہ پوشی کے لیے دیس بھگتی اور مشرقیت اور غریب عوام کی جذباتی ہمدردی پر مبنی ٹریڈ یونین سیاست کی کلی شیز کا استعمال کرتے ہیں۔ پھر آپ اس بات پر بھی غور کیجیے مغرب سے آئی ہوئی مارکسی تنقید اور مارکسی آئیڈیولوجی کا تو ترقی پسند نقادوں پر محض اثر نہیں بلکہ ایسا گہرا تسلط تھا کہ نقاد کسی بھی چیز کو اپنی نظر

سے دیکھ ہی نہیں سکا۔ یہ بات آپ جدید نقاد کے متعلق نہیں کہہ سکتے۔ سچ بات یہ ہے کہ علم کی دوڑ میں مغرب ہم سے بازی لے گیا ہے اور ہم گرد کارواں پھانکتے رہ گئے ہیں جسے دیکھو اس کے کاسۂ گدائی میں چبائے ہوئے نوالوں کا ملغوبہ ہے لیکن طنطنہ ایسا ہے گویا آسمان سے من وسلویٰ کی بارش ہو رہی ہے۔

پنڈت نہرو کے زمانہ ہی میں ہندوستان نے گاندھیائی نظام معیشت کی بجائے صنعتی نظام کے حق میں اپنا فیصلہ دے دیا تھا۔ وہ لوگ جو اس فیصلہ کو پسند کرتے ہیں انہیں زراعتی آدمی کی بجائے صنعتی آدمی کے طور پر مسائل کو حل کرنا چاہیے۔ صنعتی تمدن کا سب سے بڑا وار تو جغرافیائی فاصلوں پر پڑا ہے، لیکن ہم آج بھی ذہنوں کے بیچ مشرق و مغرب کی دیواریں قائم کیے ہوئے ہیں۔ یہ ایک کھلی حقیقت ہے کہ کوئی بھی ملک جو صنعتی ترقی کی شاہراہ پر گامزن ہو، مغربی سائنس اور ٹیکنالوجی کے تیز وتند دھار سے خود کو محفوظ نہیں رکھ سکتا۔ سائنس اور ٹیکنالوجی کا اثر کلچر پر بھی پڑتا ہے۔ ریڈیو صرف قوالیاں نہیں سناتا بلکہ ہر قوالی کے بعد بآواز بلند پورے خاندان کے بیچ نرودھ کا اشتہار بھی دیتا ہے۔ سائنسی ایجادات سے رہن سہن کے طریقے ہی نہیں بدلتے، اخلاقی اور تہذیبی قدریں بھی بدلتی ہیں۔ اس لیے ایسی باتوں سے کیا فائدہ کہ اردو تنقید پی ایل اے کے گیہوں کھا کر جوان ہوئی ہے یا جدیدیت ڈاک کے ذریعہ آئی ہے۔ اگر آپ سائنس، مغربی علوم اور صنعتی دور کے پیدا کردہ تہذیبی رجحانات سے بیزار ہیں تو مجھے بتائیے کہ خالص دیسی علوم کی بنیاد پر آپ صنعتی معاشرہ کی تعمیر کیسے کریں گے۔ دیش بھگت لوگ انگریزی کو نکال باہر کرنا چاہتے ہیں اور ساتھ ہی صنعتی ترقی بھی چاہتے ہیں، حالانکہ صنعتی ترقی صنعتی علوم کے بغیر ممکن نہیں جو انگریزی زبان میں ہیں۔ ان علوم کو ہندوستان کی سولہ زبانوں میں اس وقت تک منتقل نہیں کیا جاسکتا جب تک معاشرہ ٹیکنالوجی کی اس منزل پر نہ پہنچ گیا ہو جہاں ترجمہ کا کام بھی کمپیوٹر کرتا ہو، لہٰذا سب سے بڑا دیش بھگت بھی وہی ہے جو دیسی زبانوں کو مختلف علوم سے مالا مال کرنے کے لیے کمپیوٹر کے دور میں پہنچنا چاہتا ہو اور اس مقصد کے لیے جاں فشانی سے مغربی علوم اور زبانوں کا مطالعہ کرے۔ گہری نظر سے دیکھیں تو ہمارے نقادوں کی حالت اس آدمی کی سی ہے جو کلب میں اپنی بیوی کے ساتھ رقص کرتا ہے اور رقص کی گردشوں کے بیچ پردے کے فوائد پر لیکچر بھی پلاتا جاتا ہے۔ سیاسی آدمی کو خیالات کا تضاد کبھی پریشان نہیں کرتا۔ ہمارے نقادوں کی مغرب سے نفرت بھی سیاسی ہے اور محبت بھی سیاسی۔ انگریزی زبان سے نفرت اس وجہ سے ہے

کہ اس کا تعلق انگلستان اور امریکہ سے ہے، جو ان کی نظر میں سامراجی ہیں۔ ان کی نفرت اور محبت عقلی سے زیادہ سیاسی ہے۔ اگر مال روس اور چین کا ہو تو انہیں اعتراض نہیں، یورپ اور امریکہ کا ہو تو انہیں اعتراض ہے۔ وہ خود نئے دور، نئی ترقی، صنعتی تمدن اور ٹیکنالوجی کے دلدادہ ہیں، لیکن جب ان کے پیدا کردہ وہ تہذیبی مسائل کا ادب میں ذکر ہوتا ہے تو کہتے ہیں کہ یہ درآمد کیا ہوا مال ہے۔ بجائے اس کے کہ ایک دانشور کی طرح وہ نئے تمدنی اور تہذیبی تصادمات کی نوعیت کو سمجھنے کی کوشش کرتے وہ سیاسی آدمیوں کی طرح پھبتیاں کسنے پر قناعت کر لیتے ہیں۔ پھبتی ہی کسنا چاہیں تو ہم بھی کہہ سکتے ہیں کہ ادب کے مارکسی اور اشتراکی تصورات بھی تو ڈاک کے ذریعہ ہی آئے ہیں۔ وہ بھی تو بدیسی مال ہی ہے۔ تہذیبی تصورات کو پھلتے پھولتے ایک زمانہ لگتا ہے، مختلف تہذیبوں کے بیج مختلف زمینوں پر جا گرتے ہیں، لیکن وہی بیج پھوٹتے اور بارآور ہوتے ہیں جنہیں زمین راس آتی ہے۔ باقی سڑگل کر ختم ہو جاتے ہیں۔ اردو میں سانیٹ اور نہ جانے خزانہ پیدا نہ ہو سکا۔ اس کے برعکس ناول اور افسانہ مغرب سے زیادہ آیا اور اپنی جڑیں استوار کر لیں۔ کیا وجہ ہے کہ ڈرامے کی سنسکرت روایت کے باوجود، مغربی ڈرامے کا اثر ہندوستان پر وہ نہیں ہوا جو مغربی ناول کا ہوا۔ کہنے کا مطلب یہ کہ تہذیبی رجحانات کو جڑ پکڑتے اور نشوونما پاتے وقت لگتا ہے اور ان کے پھلنے پھولنے کے پیچھے بے شمار تاریخی اور معاشرتی اور تہذیبی قوتیں سرگرم کار ہوتی ہیں۔ کوئی تہذیب دوسری تہذیبوں کے اثرات سے محفوظ نہیں رہتی۔ محفوظ رکھنے کے لیے تہذیب کے گرد آہنی حصار تعمیر کرنے پڑتے ہیں۔ ایسا تحفظ ان نواب زادوں کی مانند جنہیں محلہ کے چھوکروں کی صحبت سے بچانے کی خاطر حویلی کی چاردیواری میں قید رکھا جاتا ہے، تہذیب کو کمزور، زرد، مرکھنا اور بیمار بنا دیتا ہے۔ اشتراکی درس کا اشتراکی حقیقت نگاری والا، آدرش وادی صحت مند ادب بیوروکریٹ کی اولاد کی مانند اتنا تو باادب، تقدس مآب، نیک چلن اور خودآگاہ ہے کہ اسے پڑھتے وقت خانقاہ، آشرم یا پہاڑی اسکول کی سیر کا لطف آتا ہے۔ سب کچھ ٹھیک ہے لیکن وحشی کے ڈھول کی دھمک اور جنگل کے پھول کی مہک نہیں ہے۔ گجراتی میں سریش جوشی نے ایک کہانی لکھی ہے۔ عنوان ہے 'لوہے کا شہر' حملوں سے محفوظ رہنے کے لیے پورے شہر پر لوہے کی ایک چھت تان دی جاتی ہے۔ سورج کی روشنی میں چھت تپتی ہے، لوگوں کو سانس لینا دشوار ہو جاتا ہے، لیکن سلامتی کی خاطر زندگی کو عذاب بنا لیتے ہیں اور سب کچھ برداشت کرتے رہتے ہیں۔ غزل کی شاعری سلامتی کی شاعری

نہیں ہے۔ یہ ان لوگوں کی شاعری نہیں ہے جنہیں جان ودل اورایمان وآبرو عزیز ہے۔ یہ ان لوگوں کی شاعری ہے جو وفاؤں کی گلیوں میں گھروں کو لٹاتے ہیں اور عزت و ناموس کا نیلام کرتے ہیں۔ کردار کی پرکھ سلامتی کی دیواروں میں نہیں، خوف وخطر کے بھنور میں ہوتی ہے۔ تخیل انجان اجنبی فضاؤں کو کھنگالتا ہے۔ تلاش گمنام جزیروں کی طرف کشتیوں کا رخ موڑ دیتی ہے۔ تجربہ اپنی برہنہ کھال پر نامعلوم اور نامانوس کا گھاؤ جھیلتا ہے۔ تخلیق مہم جو، مہم کش اور مہم ساز ہوتی ہے۔ اثرات کا ایسا خوف کہ موج ہوا میں خفیف سی خنکی بڑھ جانے پر ٹانگیں میانیوں میں لرزنے لگیں، نفسیاتی بیماری نہیں تو اور کیا ہے۔ سوزان کے لینگر نے بتایا ہے کہ اثرات سے ادبی تحریکیں پیدا نہیں ہوتیں۔ اثرات تو صرف اس بیج کی نشوونما کرتے ہیں جو پہلے سے زمین میں موجود ہوتا ہے۔

یہ ایک بہت ہی نازک اور پیچیدہ مسئلہ ہے کہ آیا تنقید ان رجحانات کا تجزیہ ہوتی ہے جو ادب میں جاری وساری ہوتے ہیں۔ یا ادب ان رجحانات کو اپناتا ہے جو بساط نقد میں سرگرم کار ہوتے ہیں۔ کیا تنقید کو چاہیے کہ فلسفہ، مذہب، سائنس اور کلچر کے عظیم خیالات کو موضوع بحث بنائے تاکہ یہ خیالات سماج کی دانشورانہ فضا کے عناصر ترکیبی بنیں۔ اور اس طرح فنکارانہ تخیل کے لیے تخلیقی مواد کا سرمایہ بہم پہنچائیں۔ یہ ہے وہ سوال جو آرنلڈ کی تنقیدیں پڑھ کر پیدا ہوتا ہے۔ میری ذاتی رائے یہ ہے کہ اس خیال میں جزوی صداقت ہے۔ ادبی تنقید تخلیق کا سرچشمہ نہیں۔ البتہ فنکارانہ تخیل کی ترتیب میں وہ اپنا تھوڑا بہت عطیہ پیش کرتی ہے۔ فنکار کی تخلیقی صلاحیت کو ڈھالنے اور اسے تب وتاب اور توانائی عطا کرنے میں، اس کی شخصیت، اس کا گرد وپیش، سماجی اور سیاسی حالات، اس کی ادبی روایت اور قومی تہذیب کا ورثہ، دوسرے علوم اور دوسری زبانوں کے ادب سے اس کی واقفیت اور اپنی پسند کردہ اصناف سخن کے صناعانہ مسائل میں اس کی حرکی دلچسپی اور ملک کی عام دانشورانہ فضا اپنا عطیہ پیش کرتے ہیں۔ کسی ایک پر ضرورت سے زیادہ زور دینا مناسب نہیں ہوگا۔ ہمارے پاس ایسے شواہد بہت کم ہیں جن سے ثابت کیا جاسکے کہ تنقید واقعی کلی اور حتمی طور پر فنکار کے تخلیقی رویوں کا تعین کرتی ہے۔ ترقی پسند تنقید کی ناک کے نیچے میراجی، راشد، اختر الایمان، مجید امجد، مختار صدیقی، منٹو، غلام عباس، بیدی اور دوسرے بے شمار لکھنے والے ایسا ادب پیدا کرتے رہے جس پر ترقی پسند خیالات کی پرچھائیاں نہ ہونے کے برابر ہیں۔ ہر فنکار اپنی ذات سے ایک اکائی ہوتا ہے اور اپنی تخلیقی

ضرورتوں کے مطابق اپنا راستہ آپ متعین کرتا ہے۔ چونکہ وہ کھلی دانشورانہ فضا میں جیتا ہے اس لیے ادب اور تنقید کے مختلف اثرات اس پر پڑتے ہیں لیکن وہی اثرات بارآور ثابت ہوتے ہیں جو اس کے تخلیقی مزاج کے مطابق ہوتے ہیں۔ نقاد، تنقید میں ہر مسئلہ کا محققانہ، عالمانہ اور معروضی تفحص کرتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ تنقید پختہ ذہن اور بالغ نظر لوگوں کے لیے لکھ رہا ہے۔ اسی لیے اسے یہ خوف نہیں ہوتا کہ اس کی تنقید کو پڑھ کر لوگ گمراہ ہو جائیں۔ یا اس کے نظریات اور تصورات فنکاروں کو ورغلا کر غلط راستہ پر لگا دیں گے۔ وہ جانتا ہے کہ بالغ نظر فنکار اپنا تخلیقی رویہ آپ متعین کرتا ہے۔ چنانچہ ایسی طفلانہ باتیں مضحکہ خیز معلوم ہوتی ہیں کہ جدیدیت کے نظریہ سازوں نے نئے فنکاروں کو سماج اور سیاست سے دور کر دیا۔

تنقیدی ذہن کی قدر و قیمت، غیر تنقیدی ذہن سے اسی لیے زیادہ ہے کہ وہ جذبات کو بھڑکانے والے اور سہانے خواب دکھانے ولے اور تعصبات کو پالنے پوسنے والے دل خوش کن خیالات کا آسانی سے شکار نہیں ہوتا۔ تنقیدی ذہن ہر قسم کے فلسفہ کا مطالعہ کرتا ہے اور اسے یہ خوف نہیں ہوتا کہ کوئی آئیڈیولوجی اسے بھی اس طرح مغلوب کرے گی جس طرح جاہل عوام کرتی ہے۔ ترقی پسند تحریک کے زمانہ میں تنقید نے تبلیغ و تاویل کا کام زیادہ کیا اور فکر و نظر کی چھان بین سے پہلو بچاتی رہی۔ وہ فنکاروں کے تعصبات کو پالتی پوستی رہی اور بجائے نئی راہیں سجھانے کے جس راہ پر گامزن تھے اسی پر مستقیم بنانے کی کوشش کرتی رہی۔ سوائے کلیم الدین احمد اور حسن عسکری کے اس دور میں ایک بھی نقاد ایسا نہیں تھا جس نے پادر ہوا تصورات کو کھوکھلے پن کو پہچانا اور انہیں چیلنج کیا ہو۔ غلط تصورات باشعور نقادوں کو بھی کس طرح اپنی رو میں بہالے جاتے ہیں اس کی عبرت ناک مثال عزیز احمد کی منٹو، راشد، عصمت اور حسن عسکری پر 'ترقی پسند ادب' میں تنقید ہے۔ عزیز احمد کی بصیرت، فکر اتنی پختہ نہیں تھی کہ مروج اور مقبول تصورات کو معروضیت سے جائزہ لے سکتے۔ فنکار کے لیے تنقیدی نگارشات کا مطالعہ اس وجہ سے ضروری ہے کہ اپنی تمام تخلیقی قوت کے باوصف اگر اس کا ذہن غیر تنقیدی ہے تو اس بات کا امکان زیادہ ہے کہ بہت سے معاملات میں وہ سادہ لوحی کا شکار ہو جائے۔ نظر کی دراکی اور ذہن کی سوفسطائیت اسے پیچیدہ مسائل کے آسان حل تلاش کرنے، عامیانہ خیالات، پختہ احساسات اور سادہ انگاری اور صوبائیت سے محفوظ رکھتی ہے۔ تنقید کا کام عقائد کا ٹھونسنا، قائل کرنا یا ذہن کی دھلائی کرنا نہیں ہے بلکہ ذہن کو روشن کرنا ہے تاکہ افکار و تصورات کی اصل ماہیت واضح ہوتی

رہے۔ نقاد فنکار کا مرشد، سالک راہ، استاد یا معلم نہیں ہوتا۔ وہ تو ایک عام قاری کی ترقی یافتہ شکل ہے جو ادب کے تجربات کا بیان کرتا ہے اور ان کی قدر و قیمت کا اندازہ لگاتا ہے۔ فنکار ادب ہی کا نہیں بلکہ خود اپنی تخلیقات کا بھی ایک عام قاری ہوتا ہے۔ یہ سوال بہت اہم ہے کہ فنکار کا ادب کا مطالعہ کیسا ہونا چاہیے اور ادبی مطالعہ سے بے نیازی کے اثرات اس کے تخلیقی کام پر کیسے پڑتے ہیں۔

جس طرح فنکار ایک بنی بنائی دنیا میں آنکھ کھولتا ہے اور اپنا تخلیقی مواد اپنے گرد و پیش سے حاصل کرتا ہے اسی طرح وہ اظہار کے وسائل بھی اسی فنی اور تہذیبی روایت میں پاتا ہے جو اسے ورثہ میں ملی ہے۔ ان وسائل کو وہ قبول کرتا ہے، ان میں اجتہادی تبدیلیاں کرتا ہے اور ضرورت پڑنے پر ان سے مکمل انحراف بھی کرتا ہے۔ فنکاری ہنرمندی اور صنعت گری ہے۔ اپنے اوزاروں کو ٹھیک سے استعمال کرنے کی سلیقہ مندی بھی ہے۔ ہر نیا تخلیقی تجربہ ایک نئی مشق سخن ہے۔ قادرالکلامی کا ایسا تصور کہ فنکار کو زبان اور اسلوب پر قدرت حاصل ہوگئی ہے۔ اب وہ ان کی طرف بے نیازی برت سکتا ہے، اور موضوع پر دھیان مرکوز کرسکتا ہے۔ فن میں Mannerism کی بدعت کو راہ دیتا ہے۔ اعلیٰ فنکاری کبھی میکانکی نہیں ہوتی۔ قادرالکلامی مشین کی کھٹا کھٹ نہیں ہے کہ شعر ڈھلتے چلے جائیں۔ ہر نظم ایک نئی تخلیق ہوتی ہے اور ایک نئی جانکاہی اور جگر کاوی کی دعوت دیتی ہے۔ اس نکتہ سے واقف نہ ہو تو بڑے سے بڑا فنکار خود کو دہرانے لگتا ہے۔ لوگ کہتے ہیں اس کے پاس کہنے کو کچھ نہیں رہا۔ ہمیں یہ بھی دیکھنا چاہیے اس نے نیا کہنے کی کوشش کی بھی یا نہیں فن میں تازگی نہ رہے تو پختگی تک اپنی قدر کھو دیتی ہے۔ فنکار کی سب سے کڑی آزمائش اپنے احساس کے شعلہ کو بھڑکتے رکھنے میں ہے، ورنہ تخلیقی لگن تھکن میں بدل جائے گی اور اعجاز تخیل صرف شعبدہ بازی کرے گا۔ فنکار کے لیے مشق سخن تعلیم اور تربیت کا کوئی ایک مخصوص زمانہ نہیں ہوتا۔ فکر سخن کا ہر لمحہ مشق سخن کا لمحہ ہے اور تعلیم و تربیت کا دور پوری زندگی تک پھیلا ہوا ہے۔ تخلیق کے شعلہ کو جلتا رکھنے کے لیے ضروری ہے کہ فنکار اپنی ہوش مندی کو مختلف منزلوں اور مقامات سے گزارے، خوب سے خوب تر کی جستجو کرتا رہے، جذبہ تجسس اور تحیر کو کبھی ٹھنڈا پڑنے نہ دے کسی جواب کو آخری جواب نہ سمجھے اور تادم آخر سوالات کے سلسلہ کو ٹوٹنے نہ دے۔ تعلیم کا مطلب ڈگری لینے اور تربیت کا مطلب استاد کے سامنے زانوئے تلمذ تہہ کرنے سے نہیں ہے۔ حالانکہ دونوں کاموں میں کوئی برائی بھی نہیں ہے۔ سوائے فنکاری کے

کسی اور چیز سے سروکار نہ رکھنے کا نتیجہ خود فنکار کے لیے افسوسناک ثابت ہو سکتا ہے۔ انسان کی علمی اور ادبی، تہذیبی اور تمدنی، فلسفیانہ اور دانشورانہ سرگرمیوں کے جھرنے اگر فنکار کے ذہن کو سیراب اور احساس کو شاداب نہ کرتے رہیں تو تخلیق فن کا سوتہ بھی خشک ہو جاتا ہے۔ فنکارانہ بانجھ پن کی وجوہات مختلف النوع ہو سکتی ہیں۔ ان میں دانشورانہ کم مائیگی نوجوان فنکاروں کی جوانامرگی کا بہت ہی واضح سبب رہی ہے۔ ایک پختہ تربیت یافتہ تازہ کار تخلیقی ذہن کی پیدائش کے مواقع مطالعہ کے کمرے میں بہ نسبت ٹریڈ یونین آفس اور کافی ہاؤس سے زیادہ ہی ہوتے ہیں۔ مطالعہ زندگی کے دلکش اور دل فروز ہنگاموں کی ضد اور انکار نہیں بلکہ توسیع ہے۔ یہ کرم کتابی ہی ہوتا ہے جو زندگی کے لیے زیادہ تیار ہوتا ہے کیونکہ شعر و ادب کے ذریعہ وہ بے شمار تخیلی تجربات سے گزرتا ہے، اپنی ایک زندگی میں ہزار زندگیاں جیتا ہے اور اسی لیے زندگی کی پہنائیوں اور ہنگامہ آرائیوں کی بہتر آگہی رکھتا ہے۔ جب شاعر کتب بینی کو گھوڑے پر گھاس لادنے کے مترادف سمجھتا ہے اور مطالعہ کا کام نقاد کے حوالے کر دیتا ہے تو وہ علمی فکری اور تخیلی سرگرمیوں کے ان سرچشموں ہی کو بند کر دیتا ہے جو ذہن کو جودت، فکر کو صلابت اور تخیل کو توانائی بخشتے ہیں۔ ادیب کی درس گاہ خود ادب ہے۔ فنکار فن کے گر اور اسرار و رموز دوسرے فنکاروں کے فن ہی سے سیکھ سکتا ہے۔ فنکار زندگی کے مطالعہ سے ادب کا مواد حاصل کرتا ہے اور ادب کے مطالعہ سے اس مواد کو برتنے کے آداب سیکھتا ہے۔ فارم کا پورا مسئلہ ادبی روایت سے منسلک ہے اور روایت کی روشنی ہی میں اسے سمجھا جا سکتا ہے۔ وہ فنکار جو اپنے پیشہ ور اور ہم عصر فنکاروں کے اسالیب سے واقف نہیں وہ اپنا منفرد اسلوب بھی کیسے ایجاد کر سکتا ہے۔ انحراف کے لیے بھی روایت کی ضرورت ہوتی ہے اور اسی لیے ہر اہم اور معنی خیز انحراف روایت کے سلسلہ ہی کی ایک کڑی بن جاتا ہے۔ ایلیٹ نے بتایا ہے کہ روایت محض ورثہ میں نہیں ملتی بلکہ محنت اور شعوری کوشش سے اسے حاصل کرنا پڑتا ہے۔ فنکار کے لیے ضروری ہے کہ وہ جدید اور قدیم زبانوں کے ادب کے مطالعہ کے ذریعہ اصناف سخن، اسالیب اور اظہار کے رنگا رنگ طریقوں سے واقف ہوتا رہے۔ یہ دوسرے فنکاروں کا مطالعہ ہے جو فنکار کو بتاتا ہے کہ انہوں نے اپنی جذباتی وارداتوں اور اندرونی کشمکشوں کے بیان کے لیے کون سی راہ اپنائی۔ وہ جانے گا کہ اسلوب کی کون سی خرابیاں فنکارانہ شخصیت کی کون سی کمزوریوں کا نتیجہ ہیں۔ اگر اسلوب میں جھول اور لجلجاپن ہے تو شاعر جذبات میں نظم و ضبط پیدا نہیں کر سکا۔ رقت ہے تو کہیں نرگسیت،

کی وجہ سے خطابت کہیں اس وجہ سے تو نہیں کہ تخیل کا استعمال انکشاف حقیقت کی بجائے تبلیغ حقیقت کے لیے ہو رہا ہے۔ وہ جانے گا کہ بڑے فنکاروں نے اپنے جذبات کو کیسے سنبھالا اور اپنی تخلیقی شخصیت میں رچاؤ اور پختگی کس طرح پیدا کی۔ اسے معلوم ہوگا کہ جذبہ کے اظہار اور جذباتی بننے میں کیا فرق ہے، سوگواری اور خودترحمی کے کیا معنی ہیں اور دردمندی کی قیمت پر صلابت فکر خریدی جاسکتی ہے یا نہیں۔ تکنیک اور اسلوب کا مطالعہ اس طرح فنکار کے جذبات کی تادیب بھی کرے گا۔ عام زندگی میں فنکار بھلے اعصاب زدہ اور جذباتی، جھگڑالو اور جھکی ہو، لیکن جب وہ کاغذ پر قلم رکھتا ہے تو آداب فن اسے آداب زندگی بھی سکھاتے ہیں۔ جذبات امنڈ امنڈ کر آتے ہیں لیکن اب وہ اپنی اپنے میں رکھتا ہے، پہلے چھوٹی چھوٹی باتوں پر چراغ پا ہو جاتا تھا اب ٹھنڈے کلیجہ سے حقیقت سے آنکھیں چار کرتا ہے۔ اسے محسوس ہوتا ہے کہ زندگی سماج اور عصری سیاست کے جن مسائل پر وہ کف دردہاں ہو جاتا تھا وہ اپنی اہمیت کو کھو بیٹھتے ہیں۔ اور اب تخلیق کے لمحہ میں وہ خیالات اور جذبات امڈے آرہے ہیں، جن کا ان واقعات سے کوئی تعلق نہیں جو دن بھر اسے الجھاتے رہے ہیں۔ ایسے واقعات درآئے ہیں تو وہ سوچتا ہے وہ یہاں کیا کر رہے ہیں۔ اگر ان پر طنز کرتا ہے تو دیکھتا ہے کہ طنز بودا تو نہیں۔ اگر ان کے ہونے میں یا ان کے بیان میں کوئی حسن کاری نہیں تو روح عصر اور عصری آگہی کی پروا کیے بغیر انہیں نکال باہر کرتا ہے۔ اس طرح تکنیک اسلوب اور ڈکشن کے معاملات (یعنی اس کا جمالیاتی شعور) اس کی فنکارانہ شخصیت کی تہذیب کرتے ہیں اور یہ شعور اسے حاصل ہوتا ہے ان چھوٹے بڑے فنکاروں کے مطالعہ سے جو مل جل کر ادبی روایت کی تعمیر کرتے ہیں۔ ادب اور آرٹ سے اس گہرے شوق وشغف کے بغیر اعلیٰ فنکاری ممکن نہیں۔ جہاں آپ نے آرٹ کو اپنی زندگی کی ثانوی سرگرمی بنایا آرٹ بھی آپ سے انتقام لیتا ہے اور آپ کو دوسرے درجہ کا فنکار بنا کر رکھ دیتا ہے۔ میں بات فنکار کے عالم فاضل ہونے کی نہیں کر رہا اور نام کے آگے ایم اے تو لوگ ''بیسویں صدی'' کے اوراق ہی میں لکھتے ہیں۔ کہنے کا مطلب صرف یہ ہے کہ وہ باتیں جو فنکار کے کام کی باتیں ہیں اور جو ردیف قافیہ کی ہنرمندی سے لے کر زندگی کرنے کے فن تک پھیلی ہوئی ہیں، انہی سیاسی پمفلٹوں اور نقادوں کی تنقیدوں کے ساتھ ساتھ ان فن پاروں سے بھی سیکھنا چاہیے جو بتاتے ہیں کہ دنیا کے عظیم فنکاروں کا، انسان اور زندگی کا کیا تجربہ رہا ہے۔ انہوں نے آدمی کے روحانی اخلاقی وجودی اور سماجی مسائل پر کس طرح سوچا ہے، اپنی ذات کی

خیر وشر کی رزم گاہ بنانے، جذبہ کے دھارے پر بہنے اور احساس کی آگ میں جلنے کے کیا معنی ہیں۔ اندرونی کشمکش کو چاقو کی دھار کیسے بنایا جاتا ہے اور مصلوب مسیح کی دردمندی کا گوہر کون سی موجوں کے طمانچے کھانے کے بعد حاصل ہوتا ہے۔ ذہن کی تربیت، جذبات کی تہذیب اور شخصیت کی تادیب کی بہترین درس گاہ ادب ہے، کیونکہ اس کا تعلق جن انسانی مسائل سے رہا ہے اگر انہیں آدمی پہچان لے تو بہت سے سماجی اور سیاسی بکھیڑے پیدا ہی نہ ہوں۔ سیاسی تعصبات کی بنا پر ہمارے بہت سے لکھنے والوں نے عالمی ادب کے ایک بڑے ذخیرے کو خود کی ذات پر حرام کرلیا۔ انسانی زندگی کی وسیع پہنائیوں کو چند آدرشوں اور عقیدوں میں قید نہیں کیا جاسکتا۔ بودلیئر یا ایلیٹ کو پڑھنے کا یہ مطلب نہیں کہ آدمی ان کی جیسے شاعری کرے، یا ان کے اسلوب، طرز اور تکنیک کو اپنائے۔ یا ان کی ہوش مندی کو اپنی ہوش مندی بنائے۔ مطلب صرف یہ ہے کہ وہ جانے کہ ان کا درد کیا ہے، وہ کس اندرونی کرب کا شکار ہیں اور ان کی دل گرفتگی اور دردمندی کی نوعیت کیا ہے۔ دوسروں کے احساس کی نزاکتوں کو سمجھنے کا مطلب ہے اپنے احساس کی آگہی۔ یہ فنکار ہی تو ہے جو ہمیں بتاتا ہے کہ ہمارا احساس کتنا سخت اور تنگ ہوگیا ہے، انسانی ہمدردیوں کا دائرہ کتنا محدود ہے، اور اپنی اخلاقی پاکیزگی، راست روشی اور مقدس عقائد اور آدرشوں کی پرستش کے باوجود ہم ایک سخت گیر تندجبیں اور چڑچڑے کٹھ ملا سے مختلف نہیں بن پائے۔ فنکار سیاسی آگہی تو ناشتہ کی میز پر حاصل کرلیتا ہے۔ البتہ زندگی اور فن کی آگہی کے لیے اسے فنکاری کو رگ جاں سے قریب کرنا پڑتا ہے۔ اس نے اتنا کرلیا تو چونی کا اخبار، فلمی گانے، تنگ نظر مولوی، اور کافی ہاؤس کی خوش گپیاں اور گالیاں اس کی زندگی کے پیٹرن میں اپنا اپنا مقام بنا لیتے ہیں۔ اتنا نہ کیا تو جس چیز کو اس کا مناسب مقام نہیں ملتا وہ فنکار کا فن ہوتا ہے۔

O

قاری کے مسائل

میں نے افسانے لکھے بھی ہیں اور پڑھے بھی، لیکن گزشتہ چند برسوں میں میں نے بہت کم افسانے لکھے ہیں اور بہت کم پڑھے ہیں۔ میں نے بارہا سوچنے کی کوشش کی کہ اس کا باعث کیا ہے۔ کیا یہ اس دیرینہ مرض کی نشاندہی تو نہیں جس سے ''آغاز عالم پیری'' کا احساس ہوتا ہے۔ یا اس کا باعث ''ستم ہائے روزگار'' ہے۔ اور بہت ممکن ہے کہ اس کا اصلی باعث یہ ہو کہ افسانے کی تخلیق اور اس سے زیادہ افسانے کا مطالعہ ایک لایعنی اور لاحاصل عمل محسوس ہونے لگا ہو۔ اب تو بعض حضرات یہ بھی محسوس کرنے لگے ہیں کہ موجودہ دور میں ادب زندگی کے لیے ایک غیر متعلق مسئلہ ہے۔ ادب پڑھنے کی کسے فرصت اور کیا ضرورت ہے؟

اس سوال کا جواب تلاش کرنے کے عمل میں میرے ذہن میں کئی سوالات جنم لیتے ہیں۔ میں افسانہ کیوں پڑھتا ہوں؟ اور کیوں نہیں پڑھتا۔ بحیثیت قاری میرا مسئلہ کیا ہے۔ بہت ممکن ہے کہ میرا مسئلہ ہر قاری کا مسئلہ نہ ہو۔ یا بیشتر قارئین کے لیے ادبی مطالعہ کا جواز ''ادبی'' نہ ہو کر ''غیر ادبی'' ہو۔

اگر ہم تنقید نگاروں کی اصطلاحات میں سوچنے کی کوشش کریں تو اس سوال کا جواب بہت سہل ہے۔ میں ادبی تخلیق کا مطالعہ جمالیاتی حظ یا حقیقت کا ادراک حاصل کرنے کے لیے کرتا ہوں۔ کیا میں افسانہ اس لیے پڑھتا ہوں کہ میرے علم میں اضافہ ہو۔ جس دور میں ہم زندہ ہیں اس میں حقائق کے علم کی کمی نہیں، بلکہ انفارمیشن ایکس پلوژن۔ واقعات اور حقائق کے علم کی فراوانی ہے۔ ماس میڈیا ہر قسم کے علم، سائنس ٹکنالوجی، نفسیات، سماجیات، وغیرہ کو نئی سے نئی تحقیقات اور اصولوں کو انسان کی رسائی کے دائرے میں لے آیا ہے۔ انسانی زندگی کے ہر گوشے اس کی عمیق ترین نفسیات، جنسی محرکات، ذہنی ساخت، شخصیت کے پیچ و خم، شعوری

تحت الشعوری اور لاشعوری عمل، سماجی عوام، فکر، احساس اور عمل، جبر و اختیار غرضیکہ ہر گوشے کی آگاہی دوسرے علوم سے حاصل کی جا سکتی ہے۔ پھر ہماری زندگی میں ادب کی کیا اہمیت رہ جاتی ہے۔

لیکن ان تمام باتوں کے باوجود میں افسانہ یا نظم یا ناول اور ڈرامے پڑھتا ہوں۔ کیوں کہ ادب اعداد و شمار، حصول علم کا ذریعہ یا اس کا بدل نہیں بلکہ زندگی کی حقیقت اور فرد کی حیثیت کے ایک نئے امتزاجی پیٹرن کا نام ہے جو علم محض سے ممکن نہیں۔ روز مرہ کی زندگی اور افسانوی کردار کے مابین ایک مہین سی جھلی ہے جو دیوار چین نہیں لیکن جو زندگی سے منسلک ہوتے ہوئے بھی اسے زندگی کی ریاست سے فن کی عمل داری میں لے آتی ہے۔ جس کے باعث اس کا کردار، اس کا طرز زندگی اور حقوق شہریت بدل جاتے ہیں کیونکہ عام قاری ایک ریاست سے دوسری ریاست میں غیر قانونی طور پر داخل ہوتا رہتا ہے۔ اس لیے فن کے ضابطے کے بہت سے مسائل پیدا ہو جاتے ہیں جو فن اور زندگی کے لیے مہلک ثابت ہو سکتے ہیں۔

بحیثیت قاری میرے لیے یہ سوال بڑا اہم ہے کہ کسی فن پارے میں حقیقت اور تصور، تخیل اور ادراک، وجدان اور فلسفہ، احساس اور فکر، رومان اور صداقت، تکنیک اور موضوع، پلاٹ اور ٹیکسچر، جذبات اور علامت، پیٹرن اور تسلسل، زمان اور مکان، لمحہ اور نقطہ نظر، کردار اور منظر، حسن اور بصارت کے علاوہ حرکت، رنگ، بو، شکل، جذبہ، قدر ایک مکمل پیٹرن کس طرح اختیار کرتے ہیں اور احساس کی گہرائی میں کس طرح اترتے ہیں؟ اور جب روز مرہ کی خارجی حقیقت اور حواس سے محسوس ہونے والی حقیقت سے پرے افسانہ زندگی کی اصلیت کی تمثیل بن جاتا ہے اور حقیقت کا نیا روپ، نیا تصور اور شعور پیش کرتا ہے تو اس کے تاثر میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ ایسا روپ، تصور اور شعور علم کے اکتسابی مطالعے یا زندگی کے براہ راست مشاہدے سے میسر نہیں ہوتا۔ یہی وجہ ہے کہ اعلیٰ تخلیق نہ صرف ادیب کے لیے بلکہ قاری کے لیے بھی ایک مشترکہ داخلی تجربہ بن جاتی ہے۔ عام طور پر جب کوئی قاری ابہام کی شکایت کرتا ہے تو اس کا اکثر باعث یہی ہوتا ہے کہ وہ اس نئے پیٹرن میں داخل ہونے کے بجائے اپنے خود ساختہ پیٹرن ہی میں رہ کر اس کی تفہیم کرنا چاہتا ہے جو مشترک داخلی تجربے کے لیے سدراہ ثابت ہوتا ہے اور ترسیل اور ابلاغ کا مسئلہ پیدا ہوتا ہے۔ آج کے ادب کا مطالعہ ایک مجہول عمل نہیں بلکہ فعال عمل ہے۔

میرے لیے افسانے یا ناول کی اہمیت محض تکنیک، اسٹائل یا پلاٹ (جسے کرسٹوفر اشرڈ نے افسانے یا ناول کے لیے سم قاتل قرار دیا ہے) کے باعث نہیں بلکہ کردار اور زندگی کے اصل جوہر کے انکشاف میں ہے، جس کی جستجو ریسرچ کے آلہ جات سے نہیں، تخیل اور بصیرت کے جوہر سے ہی ممکن ہے۔

ادبی مطالعہ، خالص ادبی اقدار، یا جمالیات مطلق کی تسکین کا ذریعہ نہیں ہوتا کیونکہ اس میں دوسرے سماجی اور نفسیاتی عوامل کارفرما رہتے ہیں۔ آج فرد کو جس نوعیت اور شکل کے تجربات، مشاہدات اور حوادث نے اپنی گرفت میں لے لیا ہے اس کے لیے جمالیاتی تسکین کے بجائے مکروہ کے شعور نے لے لی۔ یہ امر عین ممکن ہے کہ آج بھی قارئین کی بیشتر تعداد ادب کا مطالعہ ذاتی ذوق کی تسکین، نفس لمبع یا جمالیاتی حظ کے لیے کرتی ہو۔ لیکن شہری اور صنعتی زندگی نے جس خوف، دہشت، تنہائی، خود علیحدگی، احساسِ گناہ، تردد، تذبذب، تشکیک، احساس جلا وطنی، اجنبی پن، فنا کے خطرے اور زندگی کی بے معنویت اور لغویت کو جنم دیا ہے، وہ آج جمالیات محض کی تشکیل کی نہیں، سوالات کی فراوانی، احساس گناہ اور فرد کی بے مائیگی، جھلاہٹ، غصہ اور باغیانہ جذبے کا مطالبہ کرتی ہے۔ موجودہ ادب کی ماہیت میں جو غیر معمولی تبدیلی ظہور پذیر ہوئی ہے اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

چونکہ ہمارا ادب ان مسائل سے نبرد آزما ہونے میں تذبذب کے دور سے گزر رہا ہے۔ میرے اور اس کے درمیان ذہنی فاصلہ بڑھتا جا رہا ہے اور جب بھی ہمارا جدید ادب ان مسائل سے دوچار ہونے کی کوشش کرتا ہے تو اس میں وجودی دہشت کے بجائے نیوراتی دہشت کا عنصر زیادہ غالب رہتا ہے کیونکہ ایسے ادب میں حصول لذت اور حقیقت کے عناصر یکجا ہو جاتے ہیں۔ میرے نزدیک مطالعہ حقیقی تسکین کا نعم البدل نہیں اور نہ ہی نفسی دباؤ کو کم کرنے اور نفسی ضرورتوں کے درمیان توازن قائم کرنے کا ذریعہ ہے نہ ہی یہ دبی ہوئی خواہشوں کے اخراج کا راستہ یا کتھارسس کا عمل ہے۔ کسی حد تک یہ ارتقائی عمل ضرور ہے۔ لیکن کسی بھی صورت میں خارجی یا نفسی حالات کی تلافی کا باعث نہیں۔ ہاں اکثر ایسا ہوا ہے کہ موجودہ زندگی میں حالات کو برداشت کرنے پر مجبور ہونے کے باعث احساس گناہ جب شدت اختیار کر لیتا ہے تو مطالعہ کی خواہش بڑھ جاتی ہے۔ کیونکہ جب کوئی اولین عمل کا اہل نہیں ہوتا تو وہ اس قسم کا ثانوی عمل اختیار کرتا ہے۔ ایسی صورت میں میں ایسے ادب کو پڑھنا پسند کرتا ہوں جو کلائمکس کی جانب نہیں

بڑھتا بلکہ کرائسس کو ایک مستقل صورت کی شکل میں پیش کرتا ہے۔

جب فلا بیر اپنے ناول مادام بووری (ایما) میں ایما کی خودکشی کا بیان تحریر کر رہا تھا تو اس نے اپنے جسم میں زہر کے اثرات محسوس کیے اور اس نے کہا''، میں ایما ہوں''۔

جب تک افسانہ نگار کا 'میں' افسانوی کردار کا ''میں' اور میرا ''میں'' ایک دوسرے کے رگ و پے میں سرایت نہیں کر جاتے۔ ایک دوسرے کے نفس میں گہرے نہیں اتر جاتے۔ اس وقت تک ادیب اور قاری کا ذہنی فاصلہ نہیں مٹ سکتا۔ اور اس اشتراک کے بغیر مطالعہ قاری کے لیے محض ایک بیانیہ تحریر ہے، ایک تجربہ نہیں۔ اور بغیر اس تجربے کے مطالعہ جستجو اور انکشاف کا حامل نہ ہو کر ایک لایعنی عمل بن جاتا ہے۔

O

لکھاری، لکھت اور قاری

حقیقت، ایک اسرار کی طرح ہمارے چاروں جانب نقاب اندر نقاب بے کنار دوریوں تک پھیلی ہوئی ہے اور وہ ہمارے اندر بھی پردہ در پردہ لامحدود کی گہرائیوں تک چلی گئی ہے۔ ہم انسانی حقیقت کا لازمی جزو ہونے کے باوجود خود کو اس سے الگ بھی محسوس کرتے ہیں اور اسے بے نقاب کرنے، اس کی معرفت حاصل کرنے یا تخلیقی سطح پر اسے از سر نو تخلیق کرنے کے لیے کوشاں بھی رہتے ہیں، کیونکہ اس عمل میں ہمیں مسرت حاصل ہوتی ہے۔ لیکن کیا حقیقت کو بے نقاب کرنے کی کوشش میں (جو فلسطینیوں کو مرغوب ہے)، اس کی معرفت حاصل کرنے کے عمل میں (جو صوفیوں اور عارفوں کو پسند ہے) اور اسے از سر نو تخلیق کرنے کے وظیفے میں (جو فن کاروں کا من بھاتا ہے)، ایک ہی نوعیت کی خوشی حاصل ہوتی ہے؟ میرا خیال ہے ایسا نہیں ہے۔ فلسفی حقیقت کو کھولنے یا Disentangle کرنے کی کوشش کرتا ہے تا کہ اس کے معنی تک پہنچ سکے، لہٰذا اس کی مسرت اصلاً دریافت کرنے کی مسرت ہے۔ صوفی یا عارف، معرفت حاصل کرنے کے عمل میں جزو اور کل کی تفریق کو ختم کرتا ہے، لہٰذا اس کی مسرت اصلاً عرفان کی مسرت ہے، اور ان دونوں کے برعکس فن کار تخلیقی عمل کے دوران میں جو خوشی حاصل کرتا ہے، وہ نوعیت کے اعتبار سے جمالیاتی مسرت ہے۔

مگر سوال یہ ہے کہ جمالیاتی مسرت سے کیا مراد ہے؟ کیا جمالیاتی مسرت یعنی Aesthetic Pleasure حسن کو جملہ انسانی حسیات کی مدد سے محسوس کرنے کا نام ہے...... مثلاً کروچے نے کہا ہے کہ ہم حسن کا ادراک، Intuition کی مدد سے کرتے ہیں جو چھٹی حس ہے۔ پولے (Poulet) حسن کو چاند کا غائب چہرہ (Invisible Face of the Moon) کہتا ہے، ظاہر ہے وہ اس ضمن میں باصرہ سے مدد طلب کرتا ہے۔ ہسرل (Hussert) اسے زندہ آواز (Living Voice) کا نام دیتا ہے۔ گویا وہ 'سامعہ' پر تکیہ کیے ہوئے ہے۔ شیلے نے اسے بجھتا

ہوا کوئلہ (Fading coal) کہا ہے جس کا مطلب ہے کہ وہ 'لامسہ' کے ذریعے حسن سے لطف اندوز ہو رہا ہے۔ دریدا (Derrida) اسے اظہار کی ایسی پاکیزگی کا نام دیتا ہے جو نا قابل ترسیل ہے، یعنی وہ اس کی ''گونگی حالت'' کو محسوس کرنے پر زور دیتا ہے۔ ان سب کے برعکس مولانا روم نافہ آہو کا ذکر کرتے ہیں جس کا مطلب یہ ہے کہ وہ حسن کو ''شامہ'' کے ذریعے محسوس کرنے پر بضد ہیں۔

حسن سے جمالیاتی حظ کی تحصیل ایک وہبی عمل ہے مگر خود حسن بعض ایسے اوصاف کا حامل یقیناً ہے جو مستقل نوعیت کے ہیں۔ حد یہ کہ تاریخی جغرافیائی حوالوں سے حسن کے معیار میں جو تبدیلی اکثر دیکھنے میں آتی ہے وہ بھی کسی بنیادی تبدیلی کی غماز نہیں ہوتی۔ افلاطون نے مطلق حسن (Absolute Beauty) کو مستقیم خطوط قوسوں اور دیگر اقلیدسی شکلوں تک محدود کر دیا تھا۔ ہر چند کہ دنیا کے مختلف خطوں میں حسن کے مختلف معیار ملتے ہیں اور اسی طرح پرانے زمانوں اور جدید دور کے معیار حسن میں بھی فرق محسوس ہوتا ہے، تاہم جس مطلق حسن کی اساس پر ان تمام خطوں اور زمانوں کے معیارات حسن استوار ہیں اس میں کوئی بنیادی تبدیلی بہت کم نمودار ہوتی ہے۔

سوسیور نے بیسویں صدی کے آغاز میں لسانیات کے حوالے سے کہا تھا کہ لانگ (Langue) ایک مطلق اصول یا سسٹم ہے جو تمام جملوں میں موجود ہوتا ہے اگر اسے پس پشت ڈال دیا جائے تو جملے سے معنی منہا ہو جائے گا اور وہ شور میں تبدیل ہو جائیگا۔ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ بعض جملے شعریت سے لبریز اور بعض منطقی انداز کے حامل ہوتے ہیں، بعض کی خوب صورتی، ان کی سادگی میں اور بعض کا حسن ان کی پیچیدگی اور آرائش میں ہوتا ہے، بعض کی دل کشی ان کے اختصار میں ہوتی ہے اور بعض اپنی طوالت کے باعث پرکشش ہوتے ہیں، مگر ان تمام جملوں کے تار و پود میں ایک ہی سسٹم یا گرامر کارفرما ہوتی ہے اور اسی کی اساس پر تمام جملوں کی بوقلمونی اور تنوع وجود میں آتا ہے۔ یہی حال حسن کے مظاہر کا ہے، چاہے اُن کا تعلق فطرت کے مظاہر سے ہو یا انسانی جسم سے۔ حسن کے بنیادی اوصاف میں توازن کو اہمیت حاصل ہے (جس کی کارکردگی کا صوتی پہلو آہنگ یعنی Rhythm ہے)، اور توازن خود کو قوسوں، دائروں، مثلثوں، مربعوں، متوازی خطوں اور زاویوں میں ظاہر کرتا ہے۔ نیز ہر جگہ اور ہر زمانے میں حسن کے متنوع نمونوں کے پیچھے مطلق حسن یعنی Absolute Beauty کا ماڈل ضرور ملے گا۔ اسی طرح ایک خوب صورت اور ادبی تخلیق کے تار و پود میں ''شعریات'' گرامر یا سسٹم کے طور پر سدا موجود ہوتی ہے، ورنہ نتیجہ لفظوں کے غدر کی صورت میں برآمد ہوگا۔

غور کریں تو ہمیں حسن کے تین مدارج واضح طور پر دکھائی دیں گے۔ پہلا درجہ توازن کا ہے، دوسرا ان اقلیدسی اشکال کا جو اس توازن کی مظہر ہیں اور تیسرا اُس مادی وجود کا جو اقلیدی اشکال کے ڈھانچے یا خاکے کو ڈھانپتا اور اسے صورتوں میں تبدیل کرتا ہے، اس مادی وجود کے عناصر میں رنگ، صوت، خوشبو، گوشت، سنگ، لفظ اور نہ جانے کیا کیا کچھ شامل ہوتا ہے، تاہم اس بات کو نظر انداز کرنا ممکن نہیں کہ ان جملہ عناصر سے حسن کے جو نمونے خلق ہوتے ہیں وہ اقلیدسی ماڈل کے مطابق ہی بنتے ہیں اور خود یہ ماڈل بھی "توازن" کے پراسرار اور غیر مرئی وجود کا زائدہ ہے۔ ساتھ ہی اس بات کو بھی نظر انداز نہیں کرنا چاہیے کہ حسن کی متنوع مادی صورتوں کو وجود میں لانے سے جو خوشی ملتی ہے، وہ نوعیت کے اعتبار سے جمالیاتی اور دریافت یا عرفان حاصل ہونے والی مسرت سے بہر حال مختلف ہے۔

دریافت یا عرفان کی مسرت اور جمالیاتی حظ کے فرق کو میں ایک مثال سے بیان کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔ بیضے کو توڑنے کے دو طریق ہو سکتے ہیں۔ ایک یہ کہ اسے باہر سے توڑا جائے، دوسرا یہ کہ کوئی ہستی اُسے اندر سے توڑ کر باہر آ جائے۔ مقدم الذکر صورت کو کسی بھی باورچی خانے میں دیکھا جا سکتا ہے اور موخر الذکر صورت کو، چوزے کے بیضے سے برآمد ہونے کے کسی بھی واقعے میں ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔ فلسفی یا عارف کا طریق یہ ہے کہ وہ بیضے کو باہر سے توڑ کر اس کے اندر کے بے صورت جہان کو دریافت کرنے یا اس کی معرفت حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے، اس میں اسے ذہنی یا روحانی لطف حاصل ہوتا ہے۔ دوسری طرف تخلیق کار اپنے سفر کا آغاز بیضے کے اندر سے کرتا ہے، وہ ایک ایسی رقیق موجودگی کو جس کا کوئی نام یا چہرہ یا بدن نہیں، ایک ذی روح وجود میں تبدیل کرتا ہے اور تب یہ ذی روح وجود بیضے کو اندر سے ٹھونگیں مار کر توڑتے ہوئے باہر نکل آتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ فلسفی یا عارف Particular سے General کی طرف سفر کرتا ہے اور معاوضے میں ذہنی یا روحانی مسرت حاصل کرتا ہے جب کہ تخلیق کار General کو Particular میں صورت پذیر کرتا ہے اور معاوضے میں جمالیاتی حظ حاصل کرتا ہے۔ اصلاً یہ ایک تخلیقی عمل ہے کیوں کہ اس کے ذریعے تخلیق کار، ایک جہانِ رنگ و بو کو وجود میں لاتا ہے نہ یہ کہ تخلیق کردہ جہانِ رنگ و بو کو کنہ میں اتر کر اس کے اصل الاصول اس کی گرامر یا جوہر کو دریافت کرنا چاہتا ہے۔ بعض اساطیر کے مطابق کائنات کی تخلیق بھی کائناتی بیضے یعنی Cosmic Egg کو اندر سے توڑنے پر ہوئی تھی۔ فن کار کی اہمیت اس بات میں ہے کہ وہ کائنات

کے عظیم تخلیقی عمل کے متوازی ایک ننھے منے انسانی سطح کے تخلیقی عمل کا منظر دکھاتا ہے۔ خداوند نے (بحوالہ عہد نامہ قدیم) جب کائنات کو تخلیق کیا تو اپنی تخلیق کے حسن سے متاثر ہو کر برملا کہا "اچھا ہے"۔ فن کار جب تخلیق کرتا ہے تو اسے بھی جمالیاتی حظ حاصل ہوتا ہے جس کے تحت وہ برملا کہہ اٹھتا ہے "خوب صورت ہے"۔ لہٰذا جمالیاتی حظ، تخلیق کاری کا لطف ہے نہ کہ دریافت یا عرفان کا لطف!

دیکھنا چاہیے کہ تخلیق کار کو یہ جمالیاتی حظ کس طرح حاصل ہوتا ہے۔ تخلیق کار، مطلق حسن کا نمونہ تخلیق نہیں کرتا، اگر وہ ایسا کرے تو اس کی تخلیق کردہ شبیہیں اور صورتیں اور مناظر ریاضیاتی یا اقلیدسی تکمیلیت کے حامل نظر آئیں۔ تخلیق کار جو صورت تخلیق کرتا ہے اوہ ادھوری یا تشنہ یا نامکمل ہوتی ہے اور اس میں ایک طرح کا Fault یا Rupture یا شگاف موجود ہوتا ہے۔ وہ مطلق حسن کا نمونہ نہیں ہوتی گو مطلق حسن اس کے شگاف میں سے جھانکتے ہوئے ضرور دکھائی دیتا ہے، بالکل جیسے دوسری کے چاند کے عقب میں پورے چاند کا ہالہ دکھائی دیتا ہے۔ جمالیاتی حظ اس بات میں ہے کہ وہ دوسری کے چاند سے پورے چاند کے تصور کی طرف جست لگائے اور یوں ان کے درمیانی خلا کو پر کردے۔ اس بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ وہ تخلیق جو محض بو قلمونی اور تنوع کی مظہر ہو مگر جس کے اندر سے تجریدیت کی حامل رقیق موجودگی جھانکتے نظر نہ آئے، فن کا اعلیٰ نمونہ نہیں ہوسکتی کیوں کہ وہ اکہری تخلیق ہے۔ اسی طرح جو تخلیق محض تجریدیت کی حامل ہو، اسے ایک نیم فلسفیانہ تحریر تو قرار دیا جاسکتا ہے مگر فن کا نمونہ نہیں۔ فنی تخلیق وہ ہے جس میں بوقلمونی اور تجریدیت بہ یک وقت موجود ہوں مگر اس طور کہ ان دونوں کے درمیان ایک شگاف نمودار ہو جسے تخلیق کار اپنے متخیلہ کی زقند سے بھرے اور وہ ایک ہو جائیں یعنی ایک ایسا متن وجود میں آجائے جو ہیئت اور مواد کی دوئی کا نمونہ نہ ہو، اس میں ہیئت اور مواد کا وہی رشتہ ہو جو ایک جملے اور اُس کے تار و پود میں جذب شدہ گرامر میں ہوتا ہے۔ تخلیق کاری کا لطف شے کو مسترد کر کے جوہر کو دریافت کرنے میں نہیں، یہ لطف شے اور اس کے جوہر یا تجرید کے درمیانی شگاف کو پر کرنے میں ہے تاکہ یکتائی بحال ہوسکے۔

"نئی تنقید" نے ساری توجہ متن (Text) پر مبذول کی تھی اور تاریخی سوانحی یا سماجی حوالوں کو مسترد کر کے متن کی اس کارکردگی کو نشان زد کیا تھا جو قول محال تناؤ، ابہام وغیرہ سے وجود میں آتی ہے۔ ساختیات نے کہا کہ یہ ایک سطحی عمل ہے متن کی کارکردگی کو محض ہوا میں معلق قرار نہیں دیا جاسکتا، متن کی ساری کارکردگی اس شعریات (Poetics) کے تابع ہے جو متن میں اسی طرح

موجود ہوتی ہے۔جس طرح لانگ، پارول کے تارو پود میں پھر یہ کہ شعریات کا تعلق کوڈز (Codes) اور کنونشنز (Conventions) کے اس سارے نظام سے ہے جو انسانی ثقافت کا زائیدہ ہے، یوں ساختیاتی تنقید نے تخلیق کو ایک پورے ثقافتی پس منظر۔سے ہم رشتہ کرنے کی کوشش کی، نیز اس نے اس بات پر زور دیا کہ متن کے اندر جو ساخت بطور شعریات موجود ہے، اس کی کارکردگی کو دیکھا جائے یعنی کہ یہ وہ کس طرح متن کی بوقلمونی کو وجود میں لا رہی ہے، علاوہ ازیں ساختیات نے مصنف کو دھکیل کر پرے کردیا اور اصل اہمیت قاری کو دے دی جو متن کو کھولتا ہے...... یہاں دو سوال ابھرتے ہیں، ایک یہ کہ ساختیاتی تنقید میں کیا قاری کے ہاں کھول کر دیکھنے کا عمل، فلسفی کے عمل کے مشابہ ہے یا تخلیق کار کی کارکردگی سے اور کیا اس عمل سے اسے جو مسرت حاصل ہوتی ہے وہ دریافت کرنے کی مسرت ہے یا جمالیاتی سطح پر لطف اندوز ہونے کی، دوسرا سوال یہ کہ متن کی تخلیق میں کیا تخلیق کار کے کردار کو مسترد کیا جاسکتا ہے؟

بیسویں صدی میں ساخت کا جو تصور ابھرا اور جسے ساختیاتی تنقید نے اپنایا، اصلاً مرکز گریز ساخت کا تصور تھا۔ انیسویں صدی تک نیوٹن کی طبعیات اور فلسفے کی عام روش کے تحت ''مرکز'' کو اہمیت حاصل تھی اور خود انسان بھی اشرف المخلوقات اور مرکز حیات متصور ہوتا تھا۔ اس طرح مصنف کی حیثیت مسلم تھی اور مذہبی سطح پر حقیقت عظمیٰ کا تصور، کائنات کے مرکز کی حیثیت رکھتا تھا۔ بیسویں صدی میں کوانٹم طبیعیات نیز لسانیات، سوشیولوجی اور نفسیات میں ہونے والی پیش رفت نے ایک ایسی ساخت کا تصور ابھارا جو لامرکزیت کی حامل تھی یعنی ایک ایسی ساخت جو رشتوں کا ایک جال تھی اور جس کا ہر نقطہ ہی مرکز تھا۔ یہ ایک طرح کا وحدت الوجودی نظریہ بھی تھا جو جزو کو کل سے الگ تصور نہیں کرتا۔ اگر فرق تھا تو بس یہ کہ تصوف نے کل اور جزو کے رشتے کو دجلے اور قطرے یا چکنی مٹی اور ظروف کا رشتہ مانا تھا جب کہ بیسویں صدی کی ساختیات نے لانگ اور پارول کا رشتہ قرار دیا۔ اب معاشرتی سطح کے حوالے سے یہ کہا جانے لگا کہ افراد (پاروں کی طرح) معاشرے (یعنی لانگ) سے ہم رشتہ ہیں اور نفسیاتی سطح کے حوالے سے یہ کہ انسانی شعور کے جملہ مظاہر (پارول) کی بنت میں لاشعور (یعنی لانگ) سے ہم رشتہ ہیں، اور نفسیاتی سطح کے حوالے سے یہ کہ انسانی شعور کے جملہ مظاہر (پارول) کی بنت میں لاشعور (لانگ کے طور پر) کارفرما ہے۔ یہی حال ادب کا ہے کہ اس کے بطون میں شعریات، لانگ کے طور پر موجود ہے جس کے تحت ادب کے لاتعداد نمونے وضع ہوتے ہیں۔

ساختیاتی نقاد کا کام شعریات کی کارکردگی کا نظارہ کرنا ہے۔ متن کو کھول کر دیکھنے کا یہ نظریہ ساختیاتی ناقدین کو اس قدر پسند آیا کہ انھوں نے زیادہ تر توجہ ادبی تھیوری پر مبذول کر دی جو متن کو کھول کر دیکھنے کے عمل کو نظری سطح پر موضوع بحث بناتی تھی۔ اس عمل میں ساختیاتی ناقدین کو دریافت کرنے کی کو مسرت تو ملی لیکن جمالیاتی حظ حاصل نہ ہوا جو قاری کو عملی تنقید کے دوران میں حاصل ہوتا ہے۔ سو انھوں نے جمالیاتی حظ کے سوال سے درگزر کیا۔ ساختیاتی ناقدین میں غالباً رولاں بارت واحد نقاد تھا جسے اس بات کا احساس ہوا کہ تنقید، جمالیات کے دائرے سے نکل کر فلسفے کے دیار میں داخل ہونے لگی ہے۔ چنانچہ اس نے تنقید کو دوبارہ جمالیات سے ہم رشتہ کرنے کی کوشش کی۔

رولاں بارت نے متن سے لطف اندوز ہونے کے عمل کو اہمیت دی مگر اس عمل کے دونوں پہلوؤں کو الگ الگ کر کے دکھایا۔ اس نے کہا کہ متن سے ایک تو عام سا لطف حاصل کرتے ہیں یعنی Plaisir اور دوسرے خاص لطف کو اس نے Jouissance کا نام دیا۔ بارت کا بنیادی نکتہ یہ تھا کہ ایک عام قاری جب متن کو پڑھتا ہے تو اسے سیرابی کا احساس ہوتا ہے جو متن میں موجود ثقافتی تناظر سے تسکین اور آرام پانے کا عمل ہے، مگر جب خاص قاری، متن کو (یعنی Writerly متن کو) پڑھتا ہے تو اسے غایب انبساط یا وجد حاصل ہوتا ہے اور یہ وجد ایک طرح کے احساسِ زیاں سے لبریز ہے جو قاری کے تاریخی ثقافتی اور نفسیاتی قیاسات (Assumptions) کو توڑ دیتا ہے۔ مگر بارت نہ تو کلچر کو (یعنی پورے ثقافتی تاریخی تناظر کو) اور نہ ہی اس کے انہدام سے پیدا ہونے والی صورت حال کو وجد کا باعث سمجھتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ان دونوں کے درمیان جو شگاف یا Gap نمودار ہوتا ہے وہی وجد آفرینی کا باعث ہے۔ رولاں بارت کے الفاظ یہ ہیں:

> "Neither culture nor its destruction is erotic, it is the gap between them that becomes so... It is not the voilence that impresses pleasure, destruction does not interes it, What it desires is the site of a loss, a skam, a cut, a deflation, the dessolve that seizes the reader at the moment of ecstacy... a naked body is less erotic than the spot where the garment leaves gaps..." (The Pleasure of the Text Trans: Richard Haward)

بارت کے اس موقف نے اس کے اپنے زمانے کے ان لوگوں کو خوش کر دیا جو ابھی پرانی قدروں (بالخصوص جمالیاتی قدروں) کے والہ و شیدا تھے اور جو ساختیاتی تنقید کے خالصتاً سائنسی اور منطقی انداز یعنی "کھولنے کے انداز" کو ناپسند کرتے تھے۔ جوناتھن کلر نے اس صورت حال کو یوں بیان کیا ہے۔

"His (Roland Barthe's) celebration of the pleasure of the Text seemed to point literary criticism towards values the traditionalists had never abandoned, and his reference to bodily pleasures creates for many a new Barthes, less formidable, scientific or intellectual ... stratical and radical in certain ways, Barthe's hedonism rcpeatedly exposes him to charges of complacency."
(Barthes by Jonathan Culler, P.100)

ساختیاتی تنقید نے ''کھولنے کے عمل'' کو بالعموم پیاز کے پرت اتارنے کے مشابہ قرار دیا ہے تاکہ متن میں موجود شعریات تک پہنچا جائے۔ اصلاً یہ رویہ، سائنسی اور فلسفیانہ رویہ ہے، اسی لیے ساختیاتی تنقید کئی لوگوں کو ذہنی ورزش دکھائی دی ہے، حالانکہ متعدد ساختیاتی نقادوں نے (بالخصوص عملی تنقید میں) شعریات کے چاک پر صورتوں اور شبیہوں یعنی متن کی بوقلمونی کے وجود میں آنے کا نظارہ کیا ہے بلکہ اس میں شرکت کی ہے۔ قرات کے اس عمل کو تخلیق کاری کے تحت شمار کرنا چاہیے نہ کہ فلسفیانہ تجزیاتی عمل کے تحت!

اس مقام پر یہ سوال بھی ابھرتا ہے کہ قاری ہر قسم کے متن کو کھول کر، کیا تخلیق کاری اور اس کے نتیجے میں جمالیاتی حظ کی تحصیل پر قادر ہے؟ یقیناً ایسا نہیں ہوسکتا کیوں کہ جب تک متن، فن کی سطح کا حامل نہ ہو اور اس میں جمالیاتی لطف بہم پہنچانے کی صلاحیت نہ ہو، ادب کے حوالے سے اس کی قرأت کا کوئی مطلب نہیں، اسی لیے تاریخ لسانیات، بشریات یا طبیعیات وغیرہ پر لکھے گئے متون، ادب کے دائرے سے خارج ہونے کے باعث جمالیاتی قرأت کے مدار میں نہیں آتے۔ جمالیاتی قرأت صرف اس متن کی ہوگی جو جمالیاتی حظ پہنچا سکے۔ مگر جیسا کہ بارت نے لکھا ہے کہ ادب کے تحت شمار ہونے والا متن بھی دو طرح کا ہے...... ایک وہ جس کی حیثیت Readerly متن کی ہے اور دوسرا جو Writerly نوعیت کا ہے۔ مقدم الذکر متن جو ہماری توقعات کے عین مطابق ہوتا ہے، ہمیں عام سی لذت یعنی Plaisir مہیا کرتا ہے جب کہ موخر الذکر متن، جس کی قرأت عام قرأت سے مختلف ہے، پڑھنے کا ایک ایسا انداز ہے جس میں قاری عام سی لذت سے صرف نظر کر کے متن کے شگاف تلاش کرتا ہے۔ قرأت کا یہ عمل قاری کو غایب انبساط یا وجد مہیا کرتا ہے۔ سو دونوں باتیں ہیں، ایک یہ کہ متون میں مدارج کا فرق ہے۔ بعض متن عام سی لذت جب کہ بعض غایت انبساط یا وجد مہیا کرتے ہیں۔ دوسری یہ کہ قاری بھی دو طرح کے ہیں، ایک وہ جو متن سے عام سی لذت کشیدہ کرنے کے متمنی ہوتے ہیں

اور چاہتے ہیں کہ متن ان کی توقعات کے عین مطابق ہو (ان کی حیثیت ان بچوں کی سی ہے جو ہر بار ایک ہی کہانی سننے پر بہ ضد ہوتے ہیں اور اس کے پلاٹ میں معمولی سی تبدیلی کی بھی اجازت نہیں دیتے، مشاعروں کے بعض سامعین بھی اسی زمرے میں شامل ہیں کیوں کہ وہ بھی شاعر سے بیسیوں مرتبہ سنی ہوئی غزل کی فرمائش کرتے ہیں) اور دوسرے وہ جو متن کے ان چھوئے منطقوں تک رسائی پاتے ہیں تو غایب انبساط یا وجد سے کم پر راضی نہیں ہوتے، لہٰذا ایسا متن طلب کرتے ہیں کہ جس کے اندر امکانات اور تہوں کی فراوانی ہو۔ اب سوال یہ ہے کہ اس قسم کا قاری کہاں سے آتا ہے...... وہ فطرت کا عطیہ ہے یا کسی تربیتی نظام کا زائیدہ؟ میرے خیال میں دونوں باتیں ہیں۔ ہر قاری Ecrivain قاری نہیں ہوسکتا گو Ecrivain قاری کے بننے اور سنورنے میں تربیت اور ماحول کا جو حصہ ہے اسے بھی نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔ پھر بھی اگر دو اشخاص کو ایک سی تربیت مہیا کی جائے تو ضروری نہیں کہ دونوں Ecrivain قاری بن سکیں کیوں کہ ایسا ہونے کے لیے وہی صلاحیت درکار ہے جو فطرت کی طرف سے عطا ہوتی ہے۔

اوپر میں نے دو سوال اٹھائے تھے۔ ایک یہ کہ ساختیاتی تنقید میں قرأت کے عمل کی نوعیت کیا ہے؟ میں نے اس سلسلے میں چند گزارشات پیش کردی ہیں۔ دوسرا سوال یہ تھا کہ متن کی تخلیق میں کیا تخلیق کار (مصنف) کے کردار کو مسترد کیا جاسکتا ہے؟ ساختیاتی تنقید والے کہتے ہیں کہ ہاں کیا جاسکتا ہے۔ ان کے مطابق ادب کسی ایسے معنی کا ابلاغ نہیں کرتا جسے کوئی مصنف تخلیق کرتا ہے، یہ ان صورتوں یا ہیئتوں کے تسلسل کا نام ہے جسے کلچر کی کوڈز اور شعریات کا عمل تخلیق کرتا ہے، یہ ایسا منطقہ ہے جہاں بہت سے متون آپس میں Interact کرتے ہیں۔ اصل حیثیت قاری کی ہے جو ان متون کو کھول کر انہیں Disentangle کرکے دیکھنا چاہتا ہے کہ نیا متن کس طرح وجود میں آرہا ہے۔ تاہم خود قاری کے بارے میں بھی ساختیاتی تنقید کا یہ موقف ہے کہ وہ کوئی شخص نہیں، وہ ایک طرح کی کارکردگی (Role) کا نام ہے۔ بارت کے الفاظ میں:

> "The 'I' that approaches the text is already the plurality of other texts ... of codes which are infinite, of more precisely, lost (whose origin is lost) ... subjectivity generally imagined as a plenitude is only the make up of all codes that constitute me so that ultimately my subjectivity has the generality of stereotypes..." (S/Z by Roland Barthes, pp. 16-17)

ساختیاتی تنقید نے قاری کو صارف کے بجائے خالق کہا ہے یعنی اس بات پر زور دیا ہے کہ وہی متن کا اصل خالق ہے۔ اب صورت حال کچھ یوں ابھرتی ہے کہ ایک طرف تو (ساختیاتی تنقید کے مطابق) ادب کو مصنف تخلیق نہیں کرتا، اسے ادب کی شعریات اور کلچر کی کوڈز تخلیق کرتی ہیں اور دوسری طرف خود قاری بھی کوئی شخص نہیں، وہ متون یا کوڈز کی کثرت کا مظہر ہے۔ سوال یہ ہے کہ اگر قاری متون یا کوڈز کی کثرت کا مظہر ہے تو پھر مصنف کیوں نہیں؟ قاری جب قرأت کے عمل سے گزرتا ہے تو دراصل کوڈز یا متون کا ایک ہیولا یا نمائندہ یہ کام انجام دے رہا ہوتا ہے۔ اسی طرح اگر یہ کہا جائے کہ جب مصنف تخلیق کے عمل سے گزرتا ہے تو اس موقع پر کوڈز یا متون کی کثرت کا مظہر قرار دے ڈالا۔ حالانکہ ساختیاتی نقاد چاہتا تو مصنف کو بھی متون یا کوڈز کا مظہر قرار دے سکتا تھا، مگر بہ وجوہ اس نے ایسا نہ کیا۔ حقیقت یہ ہے کہ تخلیق کاری کا سارا وظیفہ مصنف اور قاری کی مسلسل Interaction کا عمل ہے۔ مصنف، بہ یک وقت خالق بھی ہوتا ہے اور قاری بھی، وہ تخلیق عمل کے دوران میں جب متن تخلیق کرتا ہے تو ساتھ ہی اس کی قرأت بھی کرتا ہے اور فنی تقاضوں (یعنی a priori aesthetics کے تقاضوں) کے تحت اسے گھٹاتا، بڑھاتا، کاٹتا، چھانٹتا یا بدلتا بھی ہے تا آن کہ اس کے اندر والے کی فنی طلب پوری نہ ہو جائے۔ دوسری بات یہ ہے کہ متن، مصنف کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا کیوں کہ شعریات کے دھاگے کو سوئی کے سوراخ سے گزرنا ہی پڑتا ہے۔ مگر کیا مصنف کی حیثیت محض ایک عام سوئی کے سوراخ کی ہے؟ دلچسپ بات یہ ہے کہ مصنف سوئی کا ایسا سوراخ ہے جس میں سے شعر کا دھاگا جب گزرتا ہے تو منقلب ہو کر ''متن'' میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ اس سوراخ کو کون سی وہبی قوت حاصل ہے جو ایک بے چہرہ ساخت کو صورتوں میں منقلب کرنے پر قادر ہے؟ عجیب بات ہے کہ متن کو تخلیق کرنے والے کو (یعنی مصنف کو) تو نظر انداز کر دیا جائے اور متن کو تخلیقی سطح پر کھولنے والے کو (یعنی قاری کو) تمام تر اہمیت تفویض کر دی جائے! میں یہ نہیں کہتا کہ قاری کو تخلیق کاری میں محض ایک صارف کی حیثیت حاصل ہے۔ اصلاً قاری بھی تخلیق کار ہے۔ فرق یہ ہے کہ پہلے مصنف کے اندر قاری موجود تھا مگر بعد ازاں قاری کے اندر مصنف جاگ اٹھا۔ گویا مصنف اور قاری ایک ہی عمل کے دو مدارج ہیں۔ کوئی بھی متن محض مصنف یا محض قاری کے تخلیقی عمل کا نتیجہ نہیں ہوتا، ان دونوں کی Interaction ہی سے یہ معجزہ رونما ہوتا ہے۔

ساختیاتی تنقید اور مابعد ساختیاتی تنقید کی عطا یہ ہے کہ اس نے قاری کو اہمیت دی ہے۔

اس سے پہلے یہ اہمیت صرف مصنف کو حاصل تھی اور قاری کی حیثیت محض ایک خوشہ چیں یا صارف کی تھی۔ قاری فقط طلب (Demand) کا نمائندہ تھا جسے مصنف رسد (Supply) کے ذریعے مطمئن کرتا تھا۔ طلب کی نوعیت بعض اوقات تبدیل بھی ہو جاتی تھی، لہٰذا مصنف کو بھی مانگ کے مطابق رسد مہیا کرنی پڑتی تھی۔ چنانچہ سیاسی تقاضوں، اخلاقیات، آئیڈیالوجی طلب کے دیگر مظاہر نے ہمیشہ رسد پر اثر انداز ہونے کی کوشش کی ہے اور بعض اوقات، اس کے اچھے مگر بیشتر اوقات بڑے دردناک نتائج برآمد ہوئے ہیں۔ البتہ جہاں رسد نے طلب کے معیار کو اونچا کیا، وہاں اچھے ادب کی تخلیق کے امکانات روشن ہو گئے۔ تاہم ان سب ادوار میں قاری کی حیثیت زیادہ تر منفعل ہی رہی، وہ بہر حال ایک صارف (Consumer) ہی قرار پایا۔ ساختیات اور مابعد ساختیات کی سب سے بڑی عطا یہ ہے کہ اس نے قاری کو تخلیق کار کا درجہ دے دیا اور یوں تخلیق کاری کے عمل میں ایک نئے بعد کی نشان دہی کر دی۔ مگر اس میں گھپلا یہ ہوا کہ قاری کو مصنف سے ہم رشتہ کرنے کے بجائے اس مصنف کی مسند پر بٹھا دیا گیا اور مصنف کو مسند سے محروم کر کے کہیں غائب کر دیا گیا۔ گویا پہلے مصنف مرکز تھا اور اب قاری ''مرکز'' قرار پایا۔

دیکھا جائے تو تخلیق کاری میں تین کردار حصہ لیتے ہیں۔ مصنف، متن اور قاری۔ مگر پچھلے ایک سو برس کی مغربی تنقید نے ان میں سے کبھی ایک کو کبھی دوسرے کو اور کبھی تیسرے کو تمام تر اہمیت تفویض کی ہے جس کے نتیجے میں ہر بار ایک خاص قسم کے تنقیدی اوزار یعنی Devices کو فروغ ملا ہے۔ مثلاً انیسویں صدی کے ربع آخر میں مصنف کو اہمیت ملی تھی کہ جو فلسفے کی سطح پر سپر مین اور حیاتیات کی سطح پر Fittest کا نمائندہ تھا، لہٰذا مصنف کی کارکردگی کو سمجھنے اور اس کی عظمت کو اجاگر کرنے کے لیے جو اوزار استعمال ہوا، وہ سوانح یا ادبی سوانح تھا...... سوانح کے ذریعے مصنف کے غالب رجحانات کا تجزیہ ہوا جب کہ ادبی تاریخ کے حوالے سے اس کے ادبی مقام کا تعین کیا گیا۔ اس کے بعد روسی فارملازم کی تحریک آئی جس میں اہمیت، متن (Text) کی فارم کو ملی اور فارم کی میکینکس کو دریافت کرنے کے لیے لسانیات کو Device کے طور پر برتا گیا۔ پھر نئی تنقید کا دور آیا جس میں متن کو ایک خود کفیل اور بااختیار شے قرار دیا گیا اور اوزار Close Reading مقرر ہوا جس کے ذریعے متن کے اندر کے تناؤ قول محال اور ابہام وغیرہ کی مہابھارت کا نظارہ کیا گیا۔ اس کے بعد ساختیات کا دور آیا جس میں زیادہ تر اہمیت اس ساخت کو ملی جو متن میں بہ طور معنی بند نہیں تھی اور جو متن کے تار و پود میں بہ طور شعریات جذب تھی۔ چنانچہ جو

اوزار یا Device ساختیاتی تنقید نے چنا، وہ تشریح یا interpretation تھا، جو صرف بالائی سطح پر تنقید کی کلوز ریڈنگ کے مشابہ تھا۔ ساختیاتی تنقید نے متن کی شعریات تک رسائی حاصل کی جس تک نئی تنقید نہ پہنچ پائی تھی۔ تاہم اس تجزیاتی عمل کے لیے اس نے اصل کام ''قاری'' سے لیا۔

قاری کو اہمیت تفویض کرنے کا عمل ساختیات کے علاوہ مابعد ساختیات کے دور میں بھی بہ خوبی دیکھا جاسکتا ہے۔ مثلاً متن کی قرأت کے سلسلے میں ریسپشن تھیوری کے نمائندے یاؤس (Jauss) کا مؤقف تھا کہ متن کو اس کی متحرک حالت یعنی Becoming State ہی میں گرفت میں لیا جاسکتا ہے نہ کہ اس کی ساکن حالت یعنی Fixed State میں۔ چونکہ متحرک حالت میں ہونا ایک لازمی شرط تھی، لہٰذا بقولِ جاس، متن کی قرأت کے معاملے میں تاریخ کی کارکردگی کو ہمہ وقت ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔

ریسپشن تھیوری ہی سے منسلک آئسر (Iser) کا قول تھا کہ مسئلہ متن کو محض متعین یا متغیر حالت میں دیکھنے کا نہیں کہ متن تو قرأت کے عمل ہی سے وجود میں آتا ہے، یعنی اس نقطے پر جنم لیتا ہے جہاں متن اور اس کا قاری ایک دوسرے کو Interact کرتے ہیں...... غور کیجیے کہ مصنف کو پہلے کس طرح پسِ پشت ڈالا گیا تھا اور اب متن کی مقصود بالذات حیثیت کو چیلنج کردیا گیا۔

اس سلسلے میں اگلا قدم سٹینلے فش (Stanley Fish) نے اٹھایا۔ اس نے قرأت کی تمام تر ذمے داری، قاری پر ڈال دی...... اس حد تک کہ متن غائب قرار پایا اور اس کی جگہ کونشنز کے نظام کو دے دی گئی۔

مگر قاری بھی محض اپنی شخصی حیثیت میں قائم نہ رہ سکا تھا۔ بارت نے اسے ان گنت کوڈز کے نظام پر مشتمل گردانا تھا اور ایک متعین مرکز کے بجائے کثرت کے حامل پیٹرن کی صورت میں دیکھا تھا۔ ایرون دولف نے کہا کہ قاری ادبی تاریخ یعنی Literary History کا نمائندہ ہے، وہ کوئی متعین شے یا شخص نہیں، وہ ادبی تاریخ کے منکشف ہونے (Unfolding) کی ایک صورت ہے۔

بے شک ساختیات اور مابعد ساختیات دونوں کے نام لیواؤں نے قاری کو شخصی حیثیت سے نہیں، رشتوں کی ایک گرہ کے طور پر قبول کیا، تاہم اس سے انکار ممکن نہیں کہ انھوں نے قاری اور پھر قرأت کے عمل کو تمام تر اہمیت تفویض کرکے ایک نیا قدم اٹھایا۔ جہاں تک مصنف کا تعلق ہے اس کی بحالی کے لیے اب کچھ آوازیں سنائی دے رہی ہیں۔ مثلاً ای ڈی ہرش (E.D Hersh) کی آواز جس نے مصنف کی اہمیت کو ان الفاظ میں اجاگر کیا ہے:

"Hermeneutics must stress a reconstruction of the author's aims and attitudes in order to evolve guides and norms for construing the meaning of his text..."
(Validity in Interpretation p.224)

اسی طرح متن (Text) کی اہمیت کو اجاگر کرنے کے سلسلے میں بھی پیش قدمی ہوئی ہے۔ بقول الزبتھ فریونڈ (Elizabeth Freund) ساخت شکنی نے ہمیں دوبارہ متن کی Integrity اور Impenetrability کا احساس دلایا ہے۔ جس سے یہ مطلب اخذ کیا جاسکتا ہے کہ قاری کی مطلق العنانی پر ضرب پڑی ہے۔ اب متن کی پر اسراریت اس میں شگاف اور Indeterminacy کی موجودگی اور اس کی کنہ تک نہ پہنچ پانے کی صورت نے متن کو دوبارہ اہمیت بخش دی ہے۔ تاہم ابھی تک مصنف کی حیثیت کو بحال نہیں کیا گیا جس کی وساطت سے ایسا متن وجود میں آیا تھا جو قاری کی تمام تر Close Reading Interpretation اور Unfolding کے باوجود ایک ''اسرار'' یا کانٹ کے مطابق Noumenon ہی بنا رہا۔ یقیناً اس کی پر اسراریت میں بہت بڑا ہاتھ اس مصنف کا بھی تھا جس نے اپنے تخلیقی عمل میں اس اسرار کو بھی چھولیا تھا جو اصلاً ناقابل بیان ہے۔ دوسرے لفظوں میں قاری کے تمام تر مساعی کے باوجود متن کا پوری طرح منکشف نہ ہونا اس وجہ سے ہے کہ متن، مصنف کی وساطت سے اس اسرار سے مس ہو کر آیا ہے جس تمام و کمال منکشف نہیں کیا جاسکتا۔ مگر تا حال ساختیات اور مابعد ساختیات نے مصنف کی تخلیقی کارکردگی کا اعتراف نہیں کیا۔ میرا یہ خیال ہے کہ جس طرح متن کو واپس لایا گیا ہے، اسی طرح ایک نہ ایک دن مصنف کو بھی واپس لایا جائے گا۔

ساختیات اور مابعد ساختیات کے فکری نظاموں کے تحت تشریح (Interpretation) کے سلسلے میں جو مباحث ہوئے، بے کار نہیں گئے۔ ان مباحث کو نظریہ بازی کہہ کر مسترد کرنے کا کوئی جواز نہیں۔ اول اس لیے کہ یہ جملہ نظریات، تھیوری کا حصہ ہیں اور تھیوری قدیم ہندوستان اور یونان کے زمانے سے لے کر آج تک کسی نہ کسی انداز میں زیر بحث ضروری ہے۔ ہر زمانے میں دیگر عملی شعبوں مثلاً فلسفے، سائنس یا مذہبی تصورات میں جو پیش رفت ہوئی، اس سے متاثر ہو کر تھیوری نے بھی اپنے آفاق کو کشادہ کیا۔ تمام علمی شعبے اپنے اپنے مخصوص منطقوں میں فعال ہو کر دراصل کائنات کے تخلیقی عمل ہی کو جاننے کے متمنی نظر آتے ہیں اور تھیوری نے بھی اپنے منطقے میں رہتے ہوئے اس تخلیقی عمل ہی کو سمجھنے کی کوشش کی ہے جس کے تحت فن وجود میں آتا ہے۔ چوں کہ بیسویں صدی کے دیگر علوم نے مرکز کے تصور کو ترک کیا اور رشتوں کے تصور کو

اپنایا، اس لیے لامحالہ بیسویں صدی کی تھیوری نے بھی مصنف سے صرف نظر کر کے متن اور قاری کو اہمیت دی اور ان کی جن صورتوں کو پیش کیا وہ ''مرکز آشنا'' نہیں تھیں وہ رشتوں کی Interactions تھیں، مگر بیسویں صدی کی تھیوری نے تک تخلیقی عمل کے جو نئے پرت دریافت کیے، انھیں محض تھیوری کی حد تک نہیں رہنے دیا گیا، انھیں ادب پر بھی آزمایا گیا ہے گو اس سلسلے میں ابھی شروعات ہی ہوئی ہے۔ تاہم فکشن پر بہ طور خاص اچھا کام ہوا ہے۔ اصل بات ی ہے کہ تنقیدی تھیوری نے ہمیں قاری کی تخلیق کارکردگی کا احساس دلایا ہے۔

یہ پیش رفت اتنی تیزی سے ہوئی ہے اور اس سلسلے میں اتنی گرد اڑی ہے کہ بہت سے معاملات پس پشت جا پڑے ہیں۔ مثلاً اس بات کا احساس تو عام طور سے ہوا ہے کہ متن ایک Matrix ہے اور قاری رشتوں کی ایک Interaction، مگر ایک طرف مصنف کو مسترد کر دیا گیا اور دوسری طرف اس بات پر غور نہیں کیا گیا کہ مصنف، متن اور قاری بھی تو تین خطوط یا رشتے ہیں جن کے ربط باہم سے ادب وجود میں آتا ہے۔ علاوہ ازیں ادب کے تخلیقی عمل میں جمالیاتی حظ کی کارکردگی کو بھی وہ اہمیت نہیں ملی جس کا یہ متقاضی تھا، اور بعض صورتوں میں تو اسے مسترد بھی کر دیا گیا ہے۔ چوں کہ تنقیدی تھیوری زیادہ تر منطق اور تحلیل کو بروئے کار لائی تھی، اس لیے زیادہ تسکین دریافت کے عمل کے ذریعہ حاصل کی گئی اور اس غایت انبساط کا بھرپور تجربہ نہ کیا گیا جو تخلیق کاری کے عمل سے حاصل ہوتا ہے اور جو تنقید کے باب میں عملی تنقید کے مدار میں داخل ہوئے بغیر پوری طرح ممکن ہی نہیں۔ دراصل تنقیدی تھیوری کے بھی دو حصے ہیں۔ ایک نظری تنقید جو تخلیقی عمل کے مباحث کو موضوع بناتی ہے۔ دوسری ''عملی تنقید'' جو قرأت کی عملی کارکردگی (Performance) سے متعلق ہے...... یہ وہ تنقید ہے جس کے تحت قاری (نقاد) متن کی تشریح (Interpretation) کرتے ہوئے اس کی قلب ماہیت کر دیتا ہے۔ اس عمل میں اسے جو لذت ملتی ہے وہ اصلاً جمالیاتی نوعیت کی ہے۔ مغرب کی تنقیدی تھیوری نے اس جمالیاتی لذت کو تا حال نہیں چکھا۔ وجہ یہ کہ ساختیاتی اور مابعد ساختیاتی نظریوں کے تحت ''عملی تنقید'' کے نمونے، بڑے پیمانے پر ابھی سامنے نہیں آئے۔ تاہم اس میں بھی کوئی کلام نہیں کہ راستے دریافت کر لیے گئے ہیں۔ مخالفین چاہے کچھ کہیں، اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ بیسویں صدی کے نصف آخر میں ابھرنے والی تنقیدی تھیوری نے سارے ادبی افق کو روشن کر دیا ہے۔

O

پروفیسر دریدا عدم مرکزیت کے جال میں

کیر کے گار نے ایک جگہ لکھا ہے کہ جب طوفانِ بادوباراں آتے ہیں تو مجھ جیسے لوگ نمودار ہوتے ہیں۔ کیر کے گار کی طرح ژاک دریدا بھی طوفانوں کی پیداوار ہے اور طوفانوں کا خالق بھی اس کے افکار طوفانی کیفیت کے حامل ہیں۔ اس کا مشہور و معروف نظریہ ردِ تشکیل (De-construction) ایک ایسے بحری جہاز کی مانند ہے جو طوفانِ بادوباراں میں گھر گیا ہوا اور جس کے سارے مسافر پناہ کی تلاش میں لائف بوٹ میں سوار ہو کر مختلف سمتوں میں روانہ ہو چکے ہوں اور فطرت کی غضبناک قوتوں کا نشانہ بننے کے لیے اسے تنہا چھوڑ چکے ہوں۔ اس کا ملاح جہاز میں کسی ایسے مقام پر موجود ہے جہاں رسائی ممکن نہیں، فطرت کی وحشی قوتوں میں بھی ایک توازن موجود ہے جو اسے ڈوبنے سے بچائے ہوئے ہے۔ بپھری ہوئی فطری قوتوں کے مدمقابل یہ پراسرار ملاح ردِ تشکیل کی رجز خوانی میں مصروف ہے۔ اس کی ساخت شکن حکمت عملی گردوپیش کے چیلنج سے نبرد آزما ہے:

من و گرز و میدان و افراسیاب

اس کی تنہائی اس کی توانائی کا سرچشمہ ہے۔ وہ ستاروں کی طرح خاموش و ضیا پاش اور سمندروں کی طرح متلاطم و شورانگیز ہے۔ وہ ماہتاب کی طرح خوش تاب اور گھنے جنگلوں کی طرح تاریک اور نشانِ منزل سے محروم ہے۔ روشنی و تاریکی کے اس لسانی کھیل میں دریدا کی فکر ہمیں دور تک لے جاتی ہے۔ جہاں معنی گم ہو جاتے ہیں۔ اور ہماری ساری تگ و دو گرداب کے خلا سے آگے نہیں بڑھتی۔ جو لوگ بہاؤ کے خلاف تیرتے ہیں وہ ایسی ہی صورتِ حال سے دوچار ہوتے ہیں۔ جس کی طرف کبھی خواجۂ شیراز نے بھی اشارہ کیا تھا:

کجا دانند حالِ ما سبکسارانِ ساحل ہا

مظہری طرزِ تعمیر دریدا کی تعمیر شکنی کی اساس ہے۔ دریدا کا سب سے پہلا ہدف موجودگی کی مابعد الطبیعیات (Metaphysics of presence) ہے۔ دریدا اپنے روحانی شکار میں

پہلا نشانہ اسی موجودگی کے تصور کو بناتا ہے۔ دریدا اس تشکیل و تعمیر کے رویے کو شک و شبہ سے دیکھتا ہے۔ اس کے نزدیک ہر تشکیل چند اصولوں اور ضابطوں پر تعمیر ہوتی ہے۔ لیکن وہ تشکیل زیادہ دیر ان اصولوں اور ضابطوں سے وفادار نہیں رہتی ہے......اور اپنی تعمیر کی خود ہی تردید بن جاتی ہے۔ دریدا تردیدی مساوات کا خالق ہر تشکیل کو رد اور ہر تعمیر کو شکست سے دو چار کرتا ہوا ہر تشکیل کو اپنی تباہی کا خود ذمہ دار قرار دیتا ہے:

دل کے پھپھولے جل اٹھے سینے کے داغ سے
اس گھر کو آگ لگ گئی گھر کے چراغ سے

وہ صداقت اور معنی کے خود مکتفی نظام کو قبول کرنے سے انکار کر دیتا ہے۔ اس کے نزدیک متن سے باہر کوئی دنیا موجود نہیں۔ نہ کوئی معانی کا نظام ہے اور نہ کوئی صداقتوں کا سلسلہ۔ یہ صرف متن ہے جو شعور کی جائے پیدائش ہے۔ ہمیں متن سے باہر جھانکنے کی عادت دیرینہ کو ترک کر دینا چاہیے۔ اگر یہاں کوئی حقیقت موجود ہے تو وہ زبان کی حقیقت ہے۔ لسانی نشانات کا لامحدود نظام جو استعارہ در استعارہ سفر کرتا ہے اور معنی کو دائمی طور پر موخر کرتا رہتا ہے۔ یعنی دنیائے معنی مستقل طور پر موجود نہیں بلکہ وہ لسانی نشانیات کی حرکت اور اشاروں کے کھیل سے پیدا ہوتی ہے۔ قاری اور متن کے درمیان رشتے بدلتے رہتے ہیں۔ اس تبدیلی سے فن پارے کی معنویت بھی بدلتی رہتی ہے اور یہ عمل اس وقت تک جاری رہے گا جب تک متن اور قاری کا باہمی رشتہ بدلتا رہے گا۔ آنے والے عہد کی حقیقتوں کی شمولیت سے متن کی معنوی سطح پر تبدیلیاں آتی رہیں گی۔

اپنی مشہور کتاب ''کچھ نحویات کے بارے میں'' دریدا ساسیر کی ساختیات کو مغربی فلسفے کی آخری ہچکی قرار دیتا ہے۔ یعنی وہ مابعد الطبیعیاتی نظام جو افلاطون، ارسطو کی روایت سے ہیڈیگر اور لیوی اسٹراس تک پھیلا ہوا ہے اسے دریدا مرکزیت کے نام سے پکارتا ہے۔ یہ کلام، مرکزیت نام کی فکر میں معنی کی دائمی موجودگی کے فریب میں مبتلا کر دیتا ہے۔ یعنی معانی کی ایک مستقل اور آزاد دنیا موجود ہے جس کا اظہار زبان اپنے لسانی رشتوں میں کرتی ہے۔ گویا زبان اس خود مکتفی اور آزاد معنی کی دنیا کی ایک شبیہ اور ایک عکس تیار کرتی رہتی ہے یعنی نمائندگی۔ دوسرے لفظوں میں حقیقت اور معنویت پہلے سے موجود ہے جو زبان کی خالی گود کو موجودگی سے آشنا کرتی ہے۔ اور اس طرح لسانی خلا یا فقدان کا زوال واقع ہوتا رہتا ہے۔ اور زبان کی دنیا معنی کی دنیا کے تابع ہو جاتی ہے۔ موجودگی کی مابعد الطبیعیات زبان کو تخلیقی فعلیت سے خالی قرار دیتی ہے۔

معنویت سے نا آشنا اور حرکت و جنبش سے محروم ایک جامد وجود سے زیادہ اہمیت نہیں دیتی وہ دنیائے معانی کے ساتھ طلوع ہوتی ہے اوراس کے ساتھ ہی غروب بھی ہو جاتی ہے:

ایک دھوپ تھی جو ساتھ گئی آفتاب کے

دریدا حقیقت کو اس کے بالکل برعکس خیال کرتا ہے اس کے نزدیک دنیائے معانی تو لسانی رشتوں سے پیدا ہوتی ہے اس کا اپنا کوئی وجود نہیں بلکہ وہ تو یہاں تک کہتا ہے کہ متن سے باہر کوئی شعور موجود ہے اور نہ کوئی کائنات۔ یہ متن ہے جو معنی کے وجود کو ممکن بناتا ہے اور متن عبارت ہے لسانی ساختوں کی تنصیبات سے۔ معنی اور سچائی لسانی ساختوں کی سطح پر لہروں کی طرح بہتی رہتی ہیں۔ اس فریم سے باہر کچھ بھی تو موجود نہیں۔ وہ کلام مرکزیت کے ساتھ صوت مرکزیت کو بھی رد کرتا ہے۔ دریدا کے نزدیک کلام، مرکزی رویہ ہمیشہ سچائی کی تخلیق کو کلام (Logos) کی کرشمہ سازیوں کا نتیجہ قرار دیتا ہے اور سچائی کی تخلیق کے عمل کو گفتگو کے سپرد کرتا رہا ہے۔ یعنی بولا ہوا لفظ یا دانش کی آواز اس کے علاوہ جیسا کہ پہلے بیان کیا جا چکا ہے یہ کلام مرکزی نظام فکر کسی بھی شے کا تعین حضور یا موجودگی (Presence) کے طور پر کرتا رہا۔ سائنس اور مابعد الطبیعیاتی کا مقصود نظر بھی یہی ہستی موجود تھا۔ اس صورت حال میں آواز کی بھرپور موجودگی کو تحریر (Writing) کی خاموش نشانیوں پر ہمیشہ فوقیت دی جاتی رہی اور روایت کے مطابق تحریر کو دوسرے درجے کی گفتگو تصور کیا جاتا تھا۔ گویا تحریر آواز کے ابلاغ کا محض ایک تجریدی ذریعہ تھی۔ آواز ایک بنیادی حقیقت اور تحریر صرف ایک معاون و مددگار بدل اور قائم مقام حیثیت رکھتی تھی۔ گفتگو اپنے بلند مقام سے گر کر تحریر کی شکل اختیار کر لیتی ہے اور دوسرے درجے کی نمائندگی کرنے لگتی ہے۔ سقراط نے کوئی تحریری دستاویز نہیں چھوڑی۔ افلاطون نے اس کے افکار اور مکالموں کو تحریری شکل عطا کی۔ سینہ بہ سینہ روایت یعنی Oral Tradition روایت کی بنیادی اور سب سے قدیم شکل ہے۔ اور بعض تہذیبوں کا آج بھی امتیازی نشان ہے۔ دریدا اس روایت کو بھی موجودگی کی مابعد الطبیعیات کے حوالے سے دیکھتا ہے۔ اس کے نزدیک آواز اپنی موجودگی کا اعلان کرتی ہے اور تحریر گویا ایک ساکت حقیقت ہے اس پر تحریر کی خاموشی مسلط ہے۔ تحریر کا سکوت اور آواز کی پرشور موجودگی دو متضاد صورتوں کی نقش آرائی کرتی ہیں۔ دریدا کی تردیدی مساوات کلام مرکزیت اور صوت مرکزیت دونوں کی نفی کرتی ہے یہی نہیں بلکہ اس کے نزدیک مرکز تو موجود ہی نہیں ویدانت کے نزدیک بھی کائنات کا مرکز عدم ہے۔ کلام مرکزیت

کے جتنے بھی تصورات ہیں ان کے پس منظر میں مرکزیت کا تصور کارفرما ہے۔مرکز سے دریدا کی مراد بنیادی حقائق ہیں جن سے ثانوی اور فروعی حقائق پیدا ہوتے ہیں۔مرکزیت کے اس تصور کی دریدا نفی کرتا ہے اس لیے کہ وہ خود اثبات گریز اور نفی پسند ہے۔وہ عدم کی قصیدہ خوانی میں اس قدر دور نکل جاتا ہے کہ اسے موجودگی کی کوئی بازگشت سنائی نہیں دیتی۔ایسے ہولناک سناٹے میں رد تشکیل کی تیز تند ہوائیں ان چراغوں کو بھی بجھا دیتی ہیں جو تاریخ نے روشن کیے ہیں۔

عام طور پر انسان دو قسم کے میلانات لے کر پیدا ہوتے ہیں وجود پسندی اور دوسرا رجحان عدم پسندی کا۔اس کی مثال فرانسیسی ادب میں میلارمے اور راں بو کی شعری دنیائیں ہیں۔راں بو کی شاعری (very thingness) اور میلارمے کی (Nothingness) کی نمائندگی کرتی ہے۔ وجود وعدم کے اس مشترکہ رقص میں پوری کائنات شریک ہے.جس کی جانب ہیگل نے بھی اشارہ کیا تھا۔ہیگل کے نزدیک کائنات میں کوئی شے ایسی نہیں جس میں بیک وقت وجود وعدم موجود نہ ہوں۔ یعنی انسان ہی نہیں پوری کائنات ایک طلسم بود وعدم ہے ابن العربی اگر وجود پسند ہے تو شنکر اچاریہ عدم پرست، ناگ ارجن فقدان پرست ہے۔اور بھگوت گیتا وجود کی نغمہ خواں، دریدا کا شمار دل دادگانِ عدم وفقدان میں ہوتا ہے۔وہ جس قدر ہست کا قصیدہ خواں ہے اس سے کہیں زیادہ نیست کا نغمہ خواں ہے۔وہ موجودگی کے مظاہر کو اصنام خیالی سے زیادہ اہمیت نہیں دیتا۔وہ عدم پرستی کے فطری میلان کا ایک اہم نمائندہ ہے۔اس کا پسندیدہ مشغلہ موجودگی کے بلند قصر و مینار کو مسمار کرنا ہے جسے وہ رد تشکیل کا نام دیتا ہے۔لسانی پیکر وہ حقیقت ہے جو ساری حقیقتوں کو جنم دیتی ہے مرزا عبدالقادر بیدل خلق جدید کے قائل تھے۔ جو وجود وعدم کا ایک پراسرار عمل ہے.جس کی گرفت سے کوئی شے آزاد نہیں ہے۔بیدل وحدت الوجود کی بزم کا وہ شریک دائمی ہے جسے اپنے وجود کا کوئی سراغ نہیں ملتا:

در جستجوئے ما نہ کشی زحمتِ سراغ
جائے رسیدہ ایم کہ عنقا نمی رسد

مرزا غالب تو عدم کے اس حد تک قائل تھے کہ اگر انھیں شاعر عدم نہ کہا جائے تو کیا کہا جائے:

ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

ایک اور مقام پر عدم پرستی کا اظہار کرتا ہے:

میں عدم سے بھی پرے ہوں ورنہ غافل بارہا
میری آہِ آتشیں سے بالِ عنقا جل گیا

غالب کا تصور عدم صرف اسی حد تک محدود نہیں بلکہ وہ عدم کو منتشر اجزائے کائنات کا مرکز قرار دیتا ہے:

نظر میں ہے ہماری جادۂ راہ فنا غالب
کہ یہ شیرازہ ہے عالم کے اجزائے پریشاں کا

یہی وہ مقام ہے جہاں غالب سارتر کی کی نیستی، ہیڈیگر کے عدم اور دریدا کی لامرکزیت سے ہم نوا ہو جاتا ہے۔ اور دانش کے عالمگیر سفر میں شریک ہو جاتا ہے۔ غالب کے نزدیک عدم صرف نہ ہونے کی کیفیت کا نام نہیں بلکہ وہ عدم کو لازمہ وجود قرار دیتا ہے:

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولیٰ برقِ خرمن کا ہے خونِ گرم دہقاں کا

وہ کائنات کی وسعتوں کو اپنے تخیل میں سمیٹ لیتا ہے:

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد
عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے

یعنی جو کچھ ہے وہ خیال کی کارفرمائی ہے۔ حقیقت میں موجود نہیں صرف خیال کی قوت سے کائنات موجود نظر آتی ہے۔ غالب کی فکر بھی اس قدیم اور بنیادی تضاد کی جانب اشارہ کرتی ہے جس کے مطابق شعور اور شعور کے معروض کی دوئی قائم ہو جاتی ہے۔ غالب کے علاوہ اور بھی شعرا نے اس صورت حال کا اظہار کیا ہے۔ میر تقی میر نے اس حقیقت کا اظہار بڑے شاعرانہ انداز میں کیا ہے:

جز وہم نہیں بیش مری ہستی موہوم
اس پر بھی تری خاطرِ نازک پہ گراں ہوں

عدم اور واہمہ صرف ہماری شاعری تک محدود نہیں پورا عالمی ادب ان تصورات سے بھرا ہوا ہے واہمے اور التباس نے شیکسپیئر کی شاعری کو خزاں رنگ بنا دیا ہے۔

We are such stuff as dreams are made on.

التباس اور حقیقت کے تصادم میں خواب کو غلبہ حاصل ہے۔ دریدا کا فطری رجحان فقدان کی جانب ہے۔ وہ وجود گریز اور عدم دوست ہے ایک روایت کے مطابق بدھا سے کسی نے دریافت کیا کہ سچ کیا ہے۔ بدھا نے جواب دیا کہ یہ بتلانا بے حد مشکل ہے کہ سچ کیا ہے البتہ یہ ضرور بتلایا جا سکتا ہے کہ سچ کیا نہیں ہے۔ بہت سے لوگ اسے صداقت کا منفی تصور کہیں گے اور

وہ غلط بھی نہیں ہوں گے جیسا کہ سوسیر نے کہا ہے کہ زبان مثبت اظہار سے خالی ہے۔ دریدا ادھر اور سوسیر سے کسی حد تک مختلف بات کہتا ہے کہ صداقت، شعور اور معنویت کو متن سے باہر تلاش کرنا لاحاصل ہے۔ متن ماضی سے آزاد ہو کر معنویت کے لامحدود امکانات کا حامل بن جاتا ہے وہ کسی ایک معنی، تعبیر، تشریح و تفسیر کا پابند نہیں رہتا۔ اس کا سیلِ معانی ہماری تعبیری حکمت عملی کے ہر بند کو توڑ کر آگے بڑھ جاتا ہے جسے دریدا موخر ہونے کا عمل قرار دیتا ہے۔ جس طرح ایک بیج میں پورا درخت اور درخت اور بیج کی تکرار کا لامحدود زمانی عمل پوشیدہ ہوتا ہے تخلیق اگر سکڑ جائے تو صرف ایک نقطہ ہے اور پھیل جائے تو پوری کائنات پر محیط ہے بلکہ وہ خود ایک وسعت پذیر کائنات میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ جس کی وسعتوں کا تعبیری عمل ساتھ نہیں دے سکتا۔ قاری و نقاد اس کا تعاقب کرتے رہتے ہیں لیکن وہ ہمیشہ ان کی دسترس سے ماورا رہتی ہے اور اپنی معنویت کے تعین میں ہمیشہ آزاد رہتی ہے تعبیر و تشریح تو قاری و نقاد کی داخلی کیفیات ہیں تخلیق و متن تو تعبیری گرفت سے آزاد ہیں کہ

عنقارا بلند است آشیانہ

شاعر نے کہا تھا:

اے گل بتو خرسندم تو بوئے کسے داری

یہ کسے ہر ایک کے لیے مختلف ہے۔ شاعر کی داخلی کیفیت سے گل آزاد ہے۔ وہ اس کیفیت کا پابند نہیں۔ پھول تو فضاؤں میں خوشبو بکھیرتا ہے۔ اسی طرح متن بھی ایک ایسا پھول ہے جس کی خوشبو آزاد فضاؤں میں پرواز کرتی رہے گی اور کوئی تعبیری کاوش اسے اپنا پابند نہیں کر سکتی۔ عالی صاحب اس خوشبو میں ایک رشتہ آوارگی تلاش کر لیتے ہیں:

کہیں تو ہوگی ملاقات اے چمن آرا
کہ میں بھی ہوں تری خوشبو کی طرح آوارہ

یہ حقیقت ہے کہ خوشبو کو آوارگی سے اور متن کو کثرت سے تعبیر سے نہیں بچایا جا سکتا۔ متن اپنی آوارہ خرامی کا خود ذمہ دار نہیں بلکہ انسانی داخلیت اسے اپنی انفرادی معنی آفرینی کا ہدف بناتی رہتی ہے۔ اور متن کی دوشیزگی کچھ دیر کے لیے تعبیر کا نقاب اوڑھ لیتی ہے اور بقول محبؔ عارفی:

کچھ نہ تھا جس پہ اک نقاب تھے ہم

دریدا نے آرٹ کو معنی کے طلسم سے آزاد کر دیا ہے۔ وہ معنی و صداقت کے فقدان سے اپنی فکر کے در و بام سجاتا ہے لیکن یہاں یہ بات بھی تو کہی جا سکتی ہے کہ دریدا معنی کے طلسم سے

آزاد ہوکر زبان کے طلسم میں گرفتار ہوجاتا ہے اور موجودگی کے ساحل سے آزاد ہوکر عدم کے گرداب میں پھنس جاتا ہے۔ دریدا کی جرأت بھی قابل دید ہے۔ وہ زبان کی چٹان پر کھڑے ہوکر عدم کے سمندر کا نظارہ کرتا ہے۔ یہ تو وہی بات ہوئی کہ:

عالم ہمہ افسانہ مادارد و ماہیچ

دریدا معنی کے وجود سے منکر نہیں لیکن اس کی تعبیر کو موخر کرنے کے عمل کی جانب بھی اشارہ کرتا ہے تعبیر کی تعبیر تو میر تقی میر کر چکے ہیں:

یاں وہی ہے جو اعتبار کیا

یا جیسا کہ بائرن نے کہا تھا کہ ہماری ہر تشریح محتاج تشریح ہے۔ معنی کے تعاقب میں التوائے معنی ہے اور یہ سلسلہ لامتناہی ہے۔ اس لیے متن میں کسی مرکزی معنی کا کوئی وجود نہیں۔ یعنی معنی معدوم ہیں۔ معنی کی عدم مرکزیت سے فن پارہ محدود نہیں ہوتا بلکہ لامحدود امکانات کا حامل بن جاتا ہے۔ معنی کا ٹھہراؤ واقع نہیں ہوتا بلکہ ابلاغ کا بہاؤ اور معنی کی رو اس کی جگہ لے لیتی ہے معنی کی عدم مرکزیت سے فن پارہ بے معنی نہیں ہوتا بلکہ معنی کے تسلسل اور مستقل بہاؤ سے بہرہ ور ہوجاتا ہے۔ متن کی حد تک تو یہ بات درست نظر آتی ہے۔ لیکن دریدا کی فکر جب کروٹ بدلتی ہے۔ اور مابعد الطبیعیات کی حدود میں داخل ہوکر ادراک کے سارے دروازے بند کردیتی ہے اور وجود وشعور کے رشتے کو منقطع کردیتی ہے تو دریدا اپنی ہی فکر کا ہدف بن جاتا ہے اور اپنے فطری رجحان یعنی عدم پسندی کا خود ہی شکار بن جاتا ہے۔ دریدا کی ردِّ تشکیل دراصل ایک طویل قصیدہ ہے فقدان اور عدم کے حضور میں۔ لیکن اس قصیدہ خوانی سے ایک اندرونی تصادم کا سراغ بھی ملتا ہے یعنی یہ قصیدہ جس کے لیے پیش کیا گیا ہے وہ لاموجود ہے۔ تو پھر ردِّ تشکیل کی گھنٹیاں کس کے لیے بج رہی ہیں اور جس کی گونج آکسفورڈ کے ایوانوں میں بھی سنائی دے رہی ہے اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ردِّ تشکیل کے سارے تیر اپنے ہدف کی طرف بڑھ رہے ہیں۔ لیکن یہ پلٹ کر واپس بھی آسکتے ہیں۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ زبان اور اس کی معنویت استعاروں کے لامحدود جال میں اسیر ہے لیکن یہ آدھی حقیقت ہے پوری حقیقت یہ ہے کہ پیغمبرِ عدم خود عدم مرکزیت کے جال میں اسیر ہے۔ ہر شخص اپنا جال لے کر خود پیدا ہوتا ہے اور ہر فرد کی اسیری کی داستان مختلف ہے۔ دریدا کی کہانی بھی بالکل الگ ہے اور جال کے مختلف ہونے سے قیدی آزاد نہیں ہوتا۔

O

کلچر، پاپولر کلچر اور ادب

''پاپولر کلچر میں کوئی بات ایسی ہے جس کی بنا پر اُسے غلط قرار دیا گیا ہے اور ایک بار جب یہ کلیہ قرار دے دیا گیا تو اس کے بعد دیکھنے والے کو اس میں صرف تنزل اور بگاڑ پیدا کرنے والے آثار ہی نظر آئیں گے، کیونکہ انہیں یہ چیزیں ہی اس میں دستیاب ہوں گی''۔ ٹونی بینیٹ

''یہ ایک ڈسکورس ہے مہذب لوگوں کا ان لوگوں کے بارے میں جو تہذیب سے عاری ہیں مختصراً پاپولر کلچر کو بہت فاصلے یا بہت محتاط طریقے سے دیکھا گیا ہے۔ چوں کہ یہ ان لوگوں کے خیالات ہیں جن میں ان کے لیے نہ کوئی شوق و شغف تھا اور نہ ہی انھوں نے کبھی ان کے ان کاموں میں کبھی شرکت ہی کی تھی جن کا وہ مطالعہ کرتے ہیں (اس لیے پاپولر کلچر) ہمیشہ، دوسرے لوگوں کا ہی کلچر رہا ہے مسئلہ اصل میں یہی ہے۔'' ٹونی بینیٹ

OO

تہذیب اور پاپولر تہذیب پر نئے مباحث کو جن مفکرین نے راہ دی ہے اور ایک اہم مسئلے کے طور پر انہیں اخذ کیا ہے۔ ان میں رچرڈ ہوگارٹ، ولیمز ریمنڈ، ای پی تھامپسن، اسٹوارٹ ہال اور پیڈی وہینل کے نظریات کی خاص اہمیت ہے۔ لیکن راست ناراست طور پر ان مسائل پر جن نقادوں نے بحث کا آغاز کیا ان میں میتھیو آرنلڈ اور ایف آر لیوس کے خیالات کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ انھوں نے تہذیب و تمدن کے روایتی تصور کی روشنی میں پاپولر کلچر یا ماس کلچر کے بارے میں ایک خاص نقطہ نظر کے تحت اپنے مفروضات قائم کیے۔ یہ مفروضات گوناگوں خطرات اور اندیشوں سے بھی آگاہ کرتے ہیں۔ ان کی مساعی سے محض یہ کہہ کر صرفِ نظر نہیں

کیا جا سکتا کہ یہ نہ تو مارکسی فکر ہی سے کوئی روشنی اخذ کرتے ہیں اور نہ ہی مارکسی اصطلاحات کو انہوں نے لائقِ التفات خیال کیا تھا۔ باوجود اس کے انہوں نے جس طور پر بنیاد سازی کا کام کیا اور جس نہج سے تہذیب، تہذیب اور ادب اور پاپولر تہذیب کو موضوعِ گفتگو بنایا اور اس کی ایک مناظراتی اور اکادمیاتی معنویت ضرور ہے۔

○○

پاپولر کلچر اور ماس کلچر کی تعریف کی طرح ہی مشکل ہے۔ حالانکہ پاپولر وہی ہے جو مقبولِ عام ہے یا جس کی تشکیل میں سماج کے کثیر التعداد عوام نے حصہ لیا ہے۔ اس کا سروکار عملاً ان طاقت ور اقلیتوں سے رہا ہے، جو عرفِ عام میں اقتصادی طور پر مقتدر اور اشرافیہ طبقہ کے بعد شمار میں آتی ہیں۔ اس نسبت سے پاپولر کلچر سے مراد عموماً وہ کلچر ہوتا ہے جس کا تعلق مغلوب گروہ سے ہے یا کسی خاص سماج میں غالب طبقہ سے کم تر اور مختلف نظر آنے والا طبقہ۔ غالب طبقہ اپنے کردار، اعمال، اخلاقیات، تحفظات اور تکلفات کے معمول سے یہ احساس دلاتا ہے کہ وہ دوسرے طبقات سے ممتاز ہے۔ تہذیبی اور سماجی مفکرین نے انیسویں صدی کے اواخر عشروں سے ان پر توجہ دینا شروع کر دیا تھا۔ کیوں کہ صنعتیت اور مدنیت کے بے محابا فروغ نے ایک ایسے ماس کلچر کی بنیادیں رکھ دی تھیں جس کی نوعیت سماجی ارتقا کی تاریخ میں قطعاً مختلف اور نئی تھی۔ یہی وہ زمانہ ہے جب قومیت کا تصور بھی تشکیل پانے لگا تھا۔ ایک لحاظ سے قومی انا کے ساتھ ہی قومی تہذیب کا تصور بھی مشروط ہے۔ برطانیہ میں میتھیو آرنلڈ نے انگریز قومیت کے تصور کو نظری طور پر مستحکم کرنے کی سعی کی۔ اس کی تمام تر وفاداریاں اعلیٰ اور مہذب طبقے کے ساتھ ہی وابستہ تھیں۔ وہ نودولتی معاشرہ بھی اس کا مسئلہ تھا جس کے لیے دنیوی اور مادی منفعتیں اور نفسیاتی طمانیت کی اہمیت زیادہ تھی۔ نتیجتاً معاشرے میں اعلیٰ قدروں کا تحفظ اور تہذیبی شیرازہ بندی نہ صرف معرضِ خطر میں تھی بلکہ اس میں بڑی تیزی کے ساتھ شکنیں پڑتی جا رہی تھیں، اس لیے وہ ایسے تخلیقی ماحول کی افزائش پر اصرار کرتا ہے جس میں اعلیٰ خیالات واقدار کی جستجو اور اشاعت کے عمل کو فروغ حاصل ہو۔

○○

آرنلڈ نے انگریز مقتدر، اشرافیہ طبقے کو وحشی اور اجنبی رمتوسط طبقہ کو عامیانہ اور ناشائستہ اور پیشہ ور طبقے (ورکنگ کلاس) کو جمہور اور عوام الناس کے نام سے یاد کیا ہے۔ اس کے نزدیک

یہ تینوں طبقات مختلف طریقوں سے اذیت کے شکار ہیں۔ گو کہ اذیت کے درجے مختلف ہیں۔ آرنلڈ ان طبقات کی روحانی قدروں کے تعلق سے تساہل وتغافل برتنے کو اس اذیت کا سبب بتاتا ہے۔ دوسرے یہ کہ یونانیت ریونانی تہذیب (جو دانش ورانہ آزادی اور روحانی برتری کی علم بردار ہے۔ نیز اس میں حلاوت sweetness (حسن) اور روشنی light (عقل) جیسی قدروں کا وہ عمل بھی مقدر ہے جو آدمی کی فطرت کو ایک توازن عطا کرتی ہیں۔) اور یہودیت ریہودی تہذیب (جو اخلاقی نظم کی موئید ہے) کے مابین تنازع میں انگریز قوم نے بعدالذکر تصور پر بنائے ترجیح رکھی۔ اس طرح نجات کی تڑپ میں اس نے اپنی روح تک گنوادی۔ آرنلڈ مذہبی انتہاپسندی اور روایتی تشرع کے برخلاف روشن خیال دینیات کا حامی تھا۔ وہ سائنس کے بلند کوش عزائم کو بھی انسانیت اور خود تہذیب کے حق میں معاندانہ بتاتا ہے۔ وہ کہتا ہے:

> ''انگریز قوم کو اپنا کلچر نفیس وخوبصورت بنانے کی کوشش کرنی چاہیے۔ دولت، عظمت وترقی کی دلیل نہیں ہے۔ دولت کی تحریص وہوس نے ان کے ذوق کو پست کردیا ہے۔''

آرنلڈ مشین کی بڑھتی ہوئی حاکمیت کے پیشِ نظر دولت کو بھی مشین ہی کا درجہ تفویض کرتا ہے، جو روحانی ترفع میں حائل ہوتی اور عامیانہ پن کو راہ دیتی ہے۔ وہ نو دولتیوں کے اس ذوق کو بالخصوص نشانہ بناتا ہے جن کی ترجیح معمولی اور سطحی قسم کے ادب سے لطف اٹھانے پر ہوتی ہے۔ یہ چیز نو دولتیوں کی تہذیبی بے حسی اور ذہنی بنجرپن پر گواہ ہے۔ وہ تصورات وخیالات کو ان کے عملی اور افادی پہلوؤں سے علیحدہ کرکے نہیں دیکھتا جو اسے انسان دوست بناتے اور انسانیت کی تکمیل کی طرف لے جاتے ہیں۔ آرنلڈ ادب وتنقید کے لیے جس معروضیت پر زور دیتا ہے زندگی کی تنقید کے ضمن میں بھی وہ ضروری اور اسی چیز سے نو دولتی طبقہ محروم ہے۔

آرنلڈ کی تعریف کرتے ہوئے اسے چار امور پر مشتمل بتاتا ہے کہ:

الف: کلچر، خوب ترکو شناخت کرنے کی صلاحیت کا نام ہے۔

ب: جو کچھ کہ خوب تر ہے وہی کلچر ہے۔

ج: جو کچھ کہ خوب تر ہے، اس کے ذہنی اور روحانی اطلاق کا نام کلچر ہے۔

د: جو کچھ کہ خوب تر ہے، اس کی تلاش وجستجو کا نام کلچر ہے۔

آرنلڈ کے عملِ نقد میں بہتر، بہترین، خوب اور خوب تر جیسے اسمائے صفات کے استعمال

کی خاص اہمیت ہے جو بہتر ہے اس میں عظمت ہے وہ اعلیٰ دماغوں کی تخلیق ہے اور جو اعلیٰ دماغوں کی تحلیل ہے وہ اکمل ہوتی ہے۔ اسی لیے اس کی جستجو اور اس کی شناخت اس کی پیروی اور اس کا تحفظ لازمی ہے۔ وہ اس خوب تر کو بنی نوع انسان کی بہبود کے لیے چاروں اطراف پھیلا دینے کی تلقین کرتا ہیں۔ آرنلڈ کے نزدیک کلچر بیمار روح کا علاج ہے۔ نفسانی خواہشات اور جسمانی احتیاجات کو آسودگی بہم پہنچانے کے معنی شائستگی اور روح کی بلندی سے روگردانی کے ہیں۔ بالخصوص آرنلڈ کو اپنے عہد کے صنعتی اور مدنی ارتقا کی تہ میں بدی ہی بدی دکھائی دیتی ہے جو بڑی تیزی کے ساتھ اعلیٰ انسانی اقدار کو تہس نہس کرنے پر تلی ہوئی تھی۔ وہ نو دولتی طبقے کی اخلاقی سخت گیری اور مذہبی تعصبات کو جمالیاتی قدروں کے لیے بھی زبردست خطرہ بتاتا ہے کیوں کہ مادی حقائق کی نسبت تخیلاتی حقائق کی اس کے نزدیک کوئی قدر و قیمت نہیں ہوتی۔ اعلیٰ کلچر کے بالمقابل ادنیٰ کلچر (جو اس کی نظر میں پاپولر کلچر ہی ہے) کو فروغ دینے میں دیگر سماجی گروہوں کے علاوہ نو دولتی طبقے کا بھی بہت بڑا ہاتھ ہے۔ آرنلڈ کے عہد میں یعنی 1867 میں شہری ورکنگ کلاس کو بھی رسمی سیاست میں حصہ لینے کی اجازت مل گئی تھی۔ سو آرنلڈ اسے کئی سیاسی خطرات کا پیش خیمہ بتاتا ہے۔ نتیجتاً وہ انارکی اور تہذیب کو گہرے سیاسی تصورات کے طور پر دیکھتا ہے۔ بہ قول اس کے:

> ''کلچر کے سماجی تفاعل کو ان تفرقہ انگیز عوامی انبوہ پر کڑی نظر رکھنے کی ضرورت ہے۔ جو خام، ناتراشیدہ اور مجہول لوگوں پر مشتمل ہے اس کے نزدیک ''یہ لوگ غیر مہذب اور قابلِ رحم ہیں۔ جنہیں مشکل ہی سے قابو کیا جاسکتا ہے، ان کی تہذیب ناہموار اور ناشائستہ ہے۔ آرنلڈ ان ورکنگ کلاس لوگوں کو آزاد خو کہتا ہے کہ وہ جدھر جانا چاہتے ہیں، جہاں اکٹھا ہونا چاہتے ہیں اکٹھا ہوتے ہیں۔ جہاں چیخنا چلانا چاہتے ہیں چیختے چلاتے ہیں۔ دھکم دھکا کر کے آگے بڑھنا چاہتے ہیں۔''

گویا آرنلڈ کے نزدیک وہ کندۂ ناتراش، ذہنی اور اقتصادی طور پر پس ماندہ، مدنی شعور سے عاری اور کسی بھی تکلف سے بے نیاز لوگ ہیں۔ آرنلڈ نے ان لوگوں کے بارے میں جو سخت وست کلمات ادا کیے ہیں ان کے پیچھے غالباً اس صدائے احتجاج کا تاثر کارفرما ہے جو 67-1866 میں ورکنگ کلاس نے حق رائے دہندگی کے حصول کے لیے بلند کی تھی۔ وہ کہتا ہے حق رائے دہندگی اور صنعتی ترقی سے زیادہ عوام الناس کو ایک ایسی تربیت کی ضرورت ہے جس سے وہ روح کی بلندی اور اپنے کردار کی تعمیر کی طرف رجوع ہوں، انہیں حلاوت اور روشنی

(حسن وعمل) کی ضرورت کا احساس دلایا جائے جن سے انسانی فطرت کی تکمیل ہوتی ہے۔

آرنلڈ کا سارا غم وغصہ ورکنگ کلاس کے حق رائے دہندگی کے استعمال پر تھا۔ کیوں کہ یہ طبقہ اس کے نزدیک سیاسی شعور کا متحمل نہیں ہوسکتا ہے اور اس طرح کہیں ایسا نہ ہو کہ ایک دن اُن اَن پڑھ لوگوں کے ہاتھوں میں ہی ساری طاقت چلی جائے۔ وہ تعلیم کا ایک مقصد یہ بھی بتاتا ہے کہ اس کے ذریعے عوام طبقات کے فرق اور اقتدار کا مطلب سمجھنے لگتے ہیں۔ انہیں ادنیٰ اور اعلیٰ تفریح کے امتیاز کی فہم ہوجاتی ہے اور وہ سیاسی احتجاجات اور یونین بازی کی ترغیب اور تحریص کے پھندے میں پھنسنے سے گریز کرنے لگتے ہیں۔ ایک طور پر یہ تمام تربیت انہیں ایک تہذیب مہیا کرے گی۔ پھر یہ تہذیب ہی پاپولر کلچر کو موقوف کرنے کا کارانجام دے گی۔

آرنلڈ کے مطابق یہ کلچر ایک ایسی اسٹیٹ کی سفارش کرتا ہے جس میں (الف) اقتدار کا مرکز اشرافیہ نہ ہو اور (ب) اور جمہوریت کو فروغ ملے۔ حالانکہ یہ دونوں چیزیں بقول اس کے انارکی کی طرف ہی لے جاتی ہیں۔ لیکن کلچر اور سخت رویے کے امتزاج سے اس انارکی کے اندیشے کو محو کیا جاسکتا ہے۔ آرنلڈ کی تہذیبی اسٹیٹ ورکنگ کلاس کی سماجی، اقتصادی اور تہذیبی رغبتوں اور مطالبوں پر کنٹرول رکھے گی۔ تاوقتیکہ متوسط طبقہ اطمینان کی حد تک کلچر کی تربیت نہ پالے اور وہ اس لائق نہ ہوجائے کہ ورکنگ کلاس کی تہذیبی تربیت کا کام اپنے ہاتھوں میں لے سکے۔ گویا ایک اعتبار سے تعلیم اس مقدر پر اکتفا کرنے کا سبق سکھاتی ہے جس نے اس طبقہ کو اجیر، مفلوک الحال، مغلوب اور پس ماندہ بنایا ہے۔ آرنلڈ کی تعلیم کا منصوبہ ایک ایسے کلچر کا خاکہ ہے جو ورکنگ کلاس ہی نہیں متوسط طبقہ کو بھی اپنی اپنی حدود میں صبر وشکر کے ساتھ بسر کرنے کے تاکید وتائید کرتا ہے۔

آرنلڈ ایک طرف جمہوریت کا خواب بھی دکھاتا ہے جس کا مدار ہی اکثریت کی تائید پر ہوتا ہے۔ دوسرے وہ اکثریت ہی کی آرزوؤں، تمناؤں اور خواہشوں کو کچلنے کا حامی ہے۔ وہ بار بار عوام کے اس اکثریتی طبقے کو بے اصول، آزادخو، امن مخالف اور تخریب کار جیسے تحقیر آمیز کلمات سے یاد کرتا ہے اور اس سے یہ امید بھی رکھتا ہے کہ ایک خاص منصوبے کے تحت تعلیم پاکر وہ مہذب ہوجائے گا۔ نام نہاد تاریخ کا حوالہ دے کر وہ باور کراتا ہے کہ ورکنگ کلاس نے ہمیشہ سماج کے نظم وضبط میں انتشار پیدا کیا ہے جو نتیجہ ہے اس طبقے کی اخلاقی گراوٹ اور ناقص حالت کا۔ آرنلڈ، ورکنگ کلاس کو موجود اقتصادی سطح سے اوپر اٹھانے کا کوئی نسخہ تجویز نہیں کرتا بلکہ جمہوریت میں بھی جبر اور استبداد کے لیے ایک گنجائش چھوڑ دیتا ہے۔ جب ''علم اور صداقت'' جیسے

الفاظ اپنے پورے معنی میں، اسانسانی نسل کی توفیق ہی سب پرے ہیں جیسے وہ Great Mass سے تعبیر کرتا ہے تو پھر یہ توقع ہی کیسے کی جاسکتی ہے کہ آرنلڈ کا محفوظ جمہوریت کا تصور اور محدود جانبدارانہ تعلیمی منصوبہ سماجی بہبود اور سماجی ہم آہنگی کے خواب کو کوئی مثبت تعبیر بھی مہیا کر پائے گا۔

آرنلڈ نے انیسویں صدی کے آخری دہوں میں یہ تصورات قایم کیے تھے۔ اس نے سماج کا ایک ایسا خوبصورت خواب ضرور دیکھا تھا جو امن وآشتی، نظم وضبط اور اصولوں پر استوار ہو، لیکن سائنس کی بے محابا ترقی، صنعتی سیلاب، عوامی تفوق، تفریحی اور نمائشی فنون کے روز افزوں فروغ پر اس کے بلند کوش عزائم قدغن نہیں لگا سکے۔ بیسویں صدی کے ابتدائی دہوں تک صورت حال میں کوئی خاص تبدیلی واقع نہیں ہوئی تھی۔ مارکس کا خوف ضرور طاری تھا۔ 1905 کے ناکام انقلابِ روس کے بعد 1917 میں اس کی کامیابی اور فرانسیسی اور برطانوی نوآبادیات میں عوامی جدوجہد میں شدید تیزی اور پہلی جنگ عظیم کے تلخ ترین تجربات کی بنیاد پر امن، آزادی، قومیت اور بین الاقوامی سطح پر باہمی مفادات کے تحفظ کی طرف عالم انسانیت کا میلان، نئی آگاہیوں کو مختص تھا۔ آرنلڈ کے خیالات کے برخلاف مدنیت اور صنعتوں کے بے محابا اور بے قابو فروغ نے ورکنگ کلاس کی طبقاتی انا کو حساس بنانے اور ان کے اقتصادی اور سیاسی شعور کو ایک خاص سمت مہیا کرنے میں ایک اہم کردار ادا کیا۔ تاہم مغرب میں اشرافیہ اُن دانشوروں کی ہم ورذیوں کی بنیاد پر اپنے مفادات کے تحفظ پر قائم تھا، جو سرمایہ داری سماج کے علاوہ کسی اور طرز زندگی کے حق ہی میں نہیں تھا۔

سیاسی طاقت کا مرکز ہمیشہ آجر طبقہ رہا ہے۔ حتی کہ جمہوری نظاموں میں بھی سیاست اسی طبقہ کی بپوتی رہی ہے اور ہے۔ سیاسی طاقت ہی کلچر کو اپنے طور پر متشکل کرتی ہے۔ وہ کبھی یہ نہیں چاہے گی کہ سیاسی طاقت سے عاری لوگوں کا کلچر نشو نما پائے۔ کیونکہ ان سے وسیع تر مفادات کو ٹھیس پہنچے اور سیاسی بدامنی پھیلنے کا خطرہ لاحق ہوتا ہے۔ اس لیے جب بھی سربرآوردہ طبقہ سیاسی طاقت حاصل کر لیتا ہے وہ براہ راست سرپرستی کر کے یا براہِ راست مداخلت کر کے کلچر کو اپنے طور پر ڈھالنے کی سعی کرتا ہے۔ مدنیت اور صنعتیت، دونوں نے پاپولر کلچر کی تشکیل بھی کی اور سماج کو ماضی کے تہذیبی رشتوں سے منقطع بھی کیا۔ سیاسی طاقت کی جڑوں کو مدنیت اور صنعتیت نے پہلے سے زیادہ پختہ ضرور کیا ہے لیکن عوامی حمایت ایک ناگزیر شرط ہونے کی وجہ سے سیاسی طاقت پہلے کی طرح کسی خاص طبقے ہی کا اجارہ رہی گو کہ مرکز ابھی پوری طرح بدلا

نہیں ہے۔ تاہم پاپولر کلچر کے وفور نے اپنے لیے بہت سی گنجائشیں خود نکال لی ہیں۔

آرنلڈ اور اس کے عہد کا سب سے بڑا مسئلہ یہی تھا کہ جمہوری دور میں اشرافیہ کے مقتدر کلچر کا تحفظ کیسے کیا جاسکتا ہے۔ ایک طرف صنعتی انقلاب کا زور تھا، دوسرے برطانوی تجارت اور سامراج کی توسیع کے عزائم، کلیسائی ادارہ بندی اور استنادیت کو چیلنج، کلیسا اور اسٹیٹ میں تصادم، نو دولتیوں کے عروج، عورتوں اور ورکنگ کلاس کے حقوق کے مسائل اور دو پارٹی نظامِ سیاست وغیرہ امور بڑی حد تک دھماکہ خیز تھے، آرنلڈ کے تصورِ تہذیب (یا تہذیبی سیاسیات) اور طبقاتی تصور کو اسی سیاق میں دیکھنے کی ضرورت ہے۔

OO

1930 تک پہنچتے پہنچتے جنگِ عظیم کے وہ زخم جو انسانیت کے لیے بڑے اذیت ناک ثابت ہوئے تھے مندمل ہونے لگتے ہیں لیکن ان نئے خطرات سے بچنا مشکل ہی تھا جو بالآخر انسانیت کو دوسری جنگ عظیم کے دہانے تک پہنچا کر ہی دم لیتے ہیں۔ ایف آر لیوس کے نزدیک تیسرے چوتھے دہے سے جو تہذیبی بحران شروع ہوتا ہے اس کے سلسلے میں آرنلڈ کے عہد کے تہذیبی اختلال سے جا ملتے ہیں اور یہ تہذیبی اختلال، بیسویں صدی میں بتدریج تہذیبی زوال کی طرف راجع دکھائی دیتا ہے۔ حالانکہ آرنلڈ نے تہذیبی تربیت کا ایک خاکہ بھی بنایا تھا، جس کا تعلق تعلیم و تعلّم سے تھا۔ لیکن تعلیمی اعتبار سے برطانیہ ہی نہیں پورا مغرب ہی ترقی کی ایک بے مثال نمونہ پیش کرتا ہے جس کا نتیجہ، آرنلڈ کے دعوے کی رو سے 1930 تک پہنچتے پہنچتے ایک ایسے سماج کی شکل میں ظہور پذیر ہونا چاہیے تھا جو تہذیبی اعتبار سے مسطح، مسجع اور طبقاتی ہم آہنگی پر استوار ہو۔ لیکن ایسا عملاً ممکن نہیں ہو سکا۔

لیوس اور اس کے ہم خیال مفکرین جیسے ڈینس تھامپسن اور کیو ڈی لیوس کے نزدیک کلچر ہمیشہ ایک خاص اقلیت کا ہوتا ہے اور جس کا تحفظ بھی وہی اقلیت کرتی ہے۔ یہاں اقلیت سے مراد وہی سربرآوردہ، برسر اقتدار، غالب اور اقتصادی لحاظ سے خوش حال اور ممتاز طبقہ سے جو اپنی ساکھ اور اپنا امتیاز قرار رکھنے کے لیے، ہمیشہ سیاسی طاقت کا مرکز بننے کے لیے کوشاں رہتا ہے۔ لیوس کا خیال ہے کہ:

''وہی قلیل گروہ ماضی کے بہترین انسانی تجربات سے فائدہ اٹھانے کی سعی کرتا ہے۔ وہی روایت کے دقیق اور سریع الزوال اجزا کو زندہ رکھتا ہے۔ اسی پر ان

معیاروں کا انحصار بھی ہوتا ہے جو ایک عہد کی نفیس زندگی کو ایک نظم دے سکیں۔

وہی معیار یہ فہم بھی دیتے ہیں کہ اس سے یہ کہیں زیادہ قیمتی ہے۔اس سمت کے بجائے اس سمت جانا زیادہ (بہتر ہے) اور یہ کہ مرکز ادھر ہے نہ کہ اُدھر۔"

لیوس کو اس بات کا افسوس ہے کہ وہی قلیل گروہ/اقلیت اس تہذیبی فرق اور ذوق کے معیار کو برقرار رکھ سکی اور نہ ہی (پہلے کی طرح) تہذیبی استناد کی وہ صورت باقی رہی جس نے اسے ایک فوقیت کا درجہ دے رکھا تھا۔ کیوڈی لیوس نے اسے "استناد کے ڈھیر ہو جانے" کا نام دیا ہے۔ایڈمنڈ گوس اس صورتِ حال کو بڑا سنگین بتاتے ہوئے رقم طراز ہے:

"جمہوری جذبات کے پھیلنے سے میں جس خطرے کو محسوس کر رہا ہوں۔وہ یہ کہ ادبی ذوق کی روایات ، ادب کے وہ معیار جو استناد اور مسلمات کا درجہ رکھتے ہیں،عوامی کثرت کے رائے کے بنا پر الٹ پلٹ جائیں گے۔موجودہ وقت تک دنیا کے تمام ملکوں میں،عوامی اکثریت والے گروہ (masses) جو جاہل یا کم علم ہوتے ہیں انہیں میں قاریوں کی کثیر تعداد ہوتی ہے۔حالانکہ وہ اپنی نسل کے کلاسیکس کی نہ تو تحسین کر سکتے ہیں اور نہ کرتے ہیں۔ بلکہ اپنی روایتی برتری کو بجا سمجھ کر مطمئن ہو جاتے ہیں۔ میں نے بعض وجوہ سے بالخصوص امریکہ میں ،میں نے یہ محسوس کیا ہے کہ ہمارے ادبی مسلمہ ناموں کے خلاف (عوام الناس کا) ایک ہجوم کھڑا ہو گیا ہے...... اگر ادب کی قدر شناسی (عوامی) رائے دہندگی کے ذریعہ عمل میں آتی ہے اور عام پسندیدگی ہی اس (ادب) کی طاقت کو تسلیم کرنے کا پیمانہ ہے تو وہ جو (بجا طور پر) معروف ہیں ان کی شہرت بھی یقیناً کئی درجے تک متاثر ہوگی کیوں کہ نہ تو ان سے انہیں لطف حاصل ہو سکتا ہے اور نہ وہ اس کو سمجھنے کی فہم رکھتے ہیں۔ایک بار جب ذوق کے خلاف کایا پلٹ ہو گئی تو پھر اس کی تلافی کبھی ممکن نہ ہوگی۔"

کیوڈی لیوس ہی محولہ بالا حوالہ دیتے ہوئے کہتی ہیں کہ ایک وقت تھا کہ عام لوگ بغیر حیل و حجت کے اقتدار کی رائے کو مان لیا کرتے تھے،لیکن جمہوریت نے ہر شخص کی قدر و قیمت بڑھادی ہے۔ پہلے ورکنگ کلاس ایک بکھری ہوئی حالت میں تھا اب صنعتوں کے وسیع جال نے انہیں ایک دوسرے کے بے حد قریب کر دیا ہے۔ان کی انفرادی انا اب بھی کم زور ہے لیکن

اجتماعیت کے احساس کے ساتھ ہی ان کی موجودگی ایک مستحکم قوت کا روپ لے لیتی ہے، جس کا اظہار غیر موافق طور پر اکثر شدت کے ساتھ ہوتا ہے۔ ایف آر لیوس اسی غیر موافقیت کو اقلیت اور اکثریت کے مابین ایک غیر ہمدردانہ فضا کا موجب گردانتا ہے، جس کا احساس خود اس اقلیت کو ہے جو کلچر کی محافظ کہلاتی ہے۔ خود اس اقلیت کو بقول لیوس اس غیر ہمدردانہ بلکہ مخاصمانہ گرد وپیش کا بخوبی احساس ہے۔ وہ کہتا ہے کہ تہذیب اور تمدن ایک دوسرے کے لیے متناقض ہوتے جا رہے ہیں۔ تہذیب کے برخلاف انسان اب تمدن کی طرف زیادہ مائل ہے۔ اور اس طرح وہ شعوری یا غیر شعوری طور پر تہذیب مخالف ہوتا جا رہا ہے۔ تہذیب اشرافیہ کے ہاتھوں میں طاقت کو وسیلہ تھا۔ جس کے ذریعے اسے سماج پر ایک اقتدار حاصل تھا۔ بیسویں صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی میں یہ وسیلے بھی اشرافیہ کے ہاتھ سے نکل گئے۔ لیوس، ماس کلچر کے ساتھ ماس سویلزیشن کو بھی تہذیبی بحران کا ذمہ دار ٹھہراتا ہے۔ اس بحران سے نکلنے کے لیے اسے بھی آرنلڈ ہی کی طرح تعلیم کا راستہ سجھائی دیتا ہے۔ تعلیمی اداروں کے باہر وہ کلچر کے تحفظ کی دعویدار اقلیت کو ہتھیار بند میدانِ عمل میں اتارتا ہے تا کہ تہذیب کا تحفظ کیا جا سکے۔ لیوس نے یہ دونوں چیزیں آرنلڈ ہی کی طرح تعلیم کا راستہ سجھائی دیتا ہے۔ تعلیمی اداروں کے باہر وہ کلچر کے تحفظ کی دعویدار اقلیت کو ہتھیار بند میدانِ عمل اتارتا ہے تا کہ تہذیب کا تحفظ کیا جا سکے۔ لیوس نے یہ دونوں چیزیں آرنلڈ ہی سے اخذ کی ہیں۔ آرنلڈ بھی آخر میں تعلیم اور زور زبردستی کو نسخۂ شفا کے طور پر تجویز کرتا ہے۔ آرنلڈ کو جس طرح جمہوریت ہی کو موردِ الزام ٹھہراتا ہے، کیونکہ جمہوریت اکثریت کی رائے پر سیاست کی سمت طے کرتی ہے۔ پھر اس سے یہ توقع نہیں کی جا سکتی ہے کہ وہ تہذیب یا دانش ورانہ منصب کی نمائندگی کر سکے۔ کیو، ڈی لیوس نے عوامی جمہوریت کے فروغ کے ساتھ عوامی ذوق میں جو منفی نوعیت کی تبدیلیاں واقع ہوتی ہیں۔ اسے بھی بحث کا موضوع بنایا ہے کہ کس طرح پاپولر افسانوی یا رومانوی ادب عوام میں ایک نشے کی طرح کام کر رہا ہے۔ عوام نے اسے حقیقت سے فرار ہونے کا ذریعہ سمجھ لیا ہے۔ اسی باعث سماج میں ایسی فینٹیسی کی عادت پروان چڑھ رہی جو واقعی زندگی کو ابتر کرنے کے درپے ہے۔ خود فریبی کی یہ شکل خود ان کے لیے تو ضرور رسا ہی ہے۔ اس اقلیت کے لیے بھی ہے جس کے محسوسات جینوں ہیں اور جن کا تفکر اخلاقی ذمہ داری کا حامل ہے۔ کیو ڈی لیوس یہ بھی کہتی ہیں کہ وہ لوگ جو پاپولر افسانوی ادب سے بچتے ہیں سنیما انکی کشش کا مرکز بن جاتا ہے۔ ہالی ووڈ فلموں کو وہ بے حد سستی اور

مخرب اخلاق قرار دیتے ہوئے انہیں مشت زنی کے عمل سے تعبیر کرتی ہیں۔اسی طرح پاپولر کلچر پر لیس کی طاقت کا اعتراف کرنے کے باوصف اسے عوام کو گمراہ کرنے والا اور ریڈیو کو تنقیدی فکر کا دشمن بناتی ہیں۔لیوس نے اشتہارات کو ایک تہذیبی بیماری کے نام سے موسوم کیا ہے جو اپنی جلقی سازبازیوں کی وجہ سے ناقابل معافی ہے۔ بالخصوص اشہاروں میں جو زبان استعمال کی جاتی ہے۔اس کا لفظوں کی تذلیل سے تو تعلق ہے ہی لیکن جذباتی زندگی اور زندگی بسر کرنے کی خصوصیت کے تئیں بھی وہ تذلیل ہے۔ایف آر لیوس اسے پورے لسانی سماج کی تذلیل بتاتا ہے۔

OO

آرنلڈ اور لیوس کی نظر میں تہذیب ماضیہ اور بالخصوص نشاۃ الثانیہ کا عہد ایک مثالی درجہ رکھتا ہے۔اس عہد میں انہیں بہر پہلو ایک ہم آہنگی سی محسوس ہوتی ہے کیونکہ ابھی تاجرانہ ذہنیت نے سوسائٹی اور تہذیب میں بگاڑ نہیں پیدا کیا تھا۔ ایف آر لیوس اسے ایک جینون قومی تہذیب سے خطاب کرتا ہے حتی کہ عوامی اکثریت اور منتخب اور مہذب اقلیت دونوں کے درمیان نہ تو کوئی نفاق تھا اور نہ کسی تشکیک تھی۔ سماج اپنی ایک خاص روش کے ساتھ اور ایک خاص احساسِ طمانیت کے ساتھ روایت پر عمل پیرا تھا۔ لیوس، شیکسپیئر کے ڈراموں کے ناظرین کے بارے میں کہتا ہے کہ تھیٹر سے دونوں طبقات بیک وقت لطف اٹھاتے تھے۔ یہ ممکن ہے کہ شیکسپیئر کی اعلیٰ ٹریجڈیوں کی گھری معنویت کا پورے طور پر انہیں ابلاغ نہ ہوتا ہو تاہم ذوق کسی خاص اور مہذب طبقے کا اجارہ نہ تھا۔ کیوڈی لیوس دونوں طبقات یعنی عوام اور خواص کے مابین اس ذوقیاتی ہم آہنگی کو نامیاتی رشتے سے موسوم کرتی ہیں جس نے ایک مشترک تہذیب کے سائے میں فروغ پایا تھا اور جسے لیوس ایک ''مثبت تہذیب'' کا بھی نام دیتا ہے۔ انیسویں اور پھر بیسویں صدی تک پہنچتے پہنچتے ہم آہنگی میں نفاق پیدا ہو جاتا ہے۔ لیوس کو انیسویں صدی کے برطانوی دیہی سماج ہی میں تھوڑے بہت اس کے آثار دکھائی دیتے ہیں، کیونکہ یہ سماج صنعتی یکساں روی اور شہری مکر آلودگی سے دور اپنی بعض رسومات و روایات اور معصومیتوں کو محفوظ رکھ سکتا تھا۔ایف آر لیوس اور رتھامپسن Culture and Enviroment کے ابتدائیے میں ان امور کی طرف تفصیل کے ساتھ اشارہ کرتے ہیں کہ ماضی کے کن اثاثوں کو ہم نے خود اپنے ہاتھوں سے کھو دیا ہے:

> ''ہم کیا کچھ ایک نامیاتی اشتراک والے سماج کی زندہ تہذیب کے مظاہر کھو چکے ہیں۔ لوک گیت، لوک ناچ، چھوٹی کٹیائیں اور دست کاری

کے نمونے کچھ اور ہی چیزوں کی طرف اشارہ کرتے تھے۔ یہی زندگی بیزفن تھا۔ ایک حیات، جس کا اپنا ایک نظم ایک سلیقہ تھا۔ ان سماجی فنون میں مباشرت کے اپنے کوڈز تھے اور ایک اثر پذیر ہم آہنگی تھی۔ جس نے قدیم الایام تجربے اور فطری گرد و پیش ہی سے نمو پائی تھی۔''

وہ اس تہذیبی خسارے کی ایک خاص وجہ موجودہ صنعتی سماج میں کام اور فرصت کی نوعیت کو بتاتے ہیں۔ پہلے کام کی طرف ایک فطری رغبت ہوا کرتی تھی جس سے کارکرد کو طمانیت اور فرحت حاصل ہوتی تھی۔ موجودہ وقتوں میں اسے جو فرصت کے لمحات میسر آتے ہیں وہ اس کے لیے فرحت کش ہیں کیوں کہ کام سے اسے تسلی کے بجائے خسارے کا تجربہ ہوتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ عوام کا یہ کثیر طبقہ اپنے خسارے کی تلافی ماس کلچر سے پورا کرنا چاہتا ہے۔

لیوس ادب کو بہترین انسانی اقدار اور تجربات کا مخزن کہتا ہے۔ جس کے مطالعے سے ہم ان کا احیا کر سکتے ہیں، لیکن ''بدقسمتی سے کلچر کی طرح ہم نے اس کی استنادیت اور وقعت ہی کو کھو دیا ہے ہے۔ تربیت یافتہ طلبا ہی اس ماس تمدن اور ماس تہذیب کی عمومی بربریت کے بڑھتے ہوئے سیلاب پر بالقوۃ روک لگا سکتے ہیں۔'' اس روک سے بقول لیوس، ادب کی استنادیت کے احیا کے معنی یہ نہیں ہیں کہ ماضی کے نامیاتی سماج اور ہم آہنگ تہذیب کے دن پلٹ کر واپس آجائیں گے۔ لیکن اس اقدام سے ماس کلچر کی یلغار کو مزید بڑھنے سے روکا ضرور جا سکتا ہے۔

ایف آر لیوس نے پاپولر ہیئتوں اور تکنیکوں کو سنجیدہ ادبی کارناموں کے طور پر اپنی تنقید کا موضوع بنایا۔ جس سے روایتی قسم کی قدر شناسی اور جمالیاتی محاکمے کے متداول اور رائج معائر پر سوالیہ نشان لگنے لگے۔ کیو ڈی لیوس نے رومانوی فن کاروں کے ان اسباب کا تجزیہ کیا جن سے ان کی شہرت اور وقت کو دیرپائی اور اکثریت کی سند حاصل ہوئی تھی۔ دراصل بیسویں صدی معیار بندی کے ساتھ معیار شکنی کی بھی صدی ہے، جس کا آغاز ہی نٹشے کی تشکیک سے ہوتا ہے۔ نئے ذہنوں کے لیے نئے سیاسی، سماجی اور تہذیبی سیاق میں ماضی ایک بہت بڑا سوال تھا۔ سماج کے دیگر شعبہ جات زندگی اور اداروں کے اقتدار اور اختیار ہی سوال زد نہیں تھے۔ ادب کی وہ گراں قدر ہستیاں اور نام بھی از سر نو تنقید کی زد میں آرہے تھے جو اپنی شخصیت کی دلربائی اور فہم عامہ کی سند یافتگی کے باعث تاریخ ادب میں ممتاز درجات پر متمکن تھے۔ آرنلڈ کا touchstone یعنی کسوٹیڈ انتے تھا، جسے لیوس اور ایلیٹ دونوں نے ایک آرکی ٹائپ کے طور

پر متعارف کرانے کی سعی کی تھی۔ بلندی سے دیکھنے کی اس کوشش میں دوری اور معروضیت تو واقع ہوئی لیکن ایک طے شدہ اور بلند کوش فارمولے کے تحت جب چیزوں کو دیکھا جاتا ہے تو کوا کب کچھ ہوتے ہیں اور وہ نظر کچھ آتے ہیں۔ جب یہ طے ہے کہ پاپولر ادب لائق مذمت ہے کیوں کہ عوام اسے ایک نشہ آور دوا کے طور پر کام میں لیتے ہیں تا کہ وہ حقائق سے فرار حاصل کر سکیں۔ فرار کے معنی حقیقی زندگی میں انتشار پیدا کرنے کے ہیں۔اس طرح کی خود فریبی زندگی کو تازہ دم رکھنے کے بجائے سوسائٹی کے لیے انھیں ''نااہل'' بنا دیتی ہے۔لہٰذا وہ ادب مہذب لوگوں کے حق میں نامناسب اور ان کی آرزومندیوں کے منافی ٹھہرا ادنیٰ پن، اُس کی پس ماندگی، سماجی نظم وضبط کے خلاف اس کے خطرات اور اس کے اندیشے بھی حقیقی ٹھہرے۔لیکن برتولت بریخت نے 1938 میں جیورج لوکاچ کے جدیدیت مخالف و عادی پر سخت تنقید کرتے ہوئے پاپولر کی تعریف بھی متعین کرنے کی کوشش کی تھی۔عوام people اور پاپولر popular کے بارے میں اس کے خیالات قطعاً واضح تھے۔وہ کہتا ہے:

''ہمارا یہ تصور کہ پاپولر کیا ہے؟ ہمیں ان لوگوں کی طرف متوجہ کر دیتا ہے جو نہ صرف تاریخی ارتقاء میں پورے طور پر حصہ لیتے ہیں بلکہ عملاً اس پر قابض بھی ہوتے ہیں۔اس کی رفتار پر مہمیز کرتے ہیں اور اس کی سمت کا تعین بھی کرتے ہیں۔ہم ان لوگوں سے واقف ہیں جو تاریخ بناتے ہیں، دنیا کو بدلتے ہیں اور خود بھی تبدیل ہوتے ہیں۔ ہم ان لوگوں سے بخوبی آگاہ ہیں جو (اپنے حق کے لیے) لڑنا جانتے ہیں اور اسی لیے جسے پاپولر کہا جاتا ہے اس کا ایک مزاحمانہ کردار بھی ہے۔ پاپولر کے معنی ہیں: ایک بڑی عوامی کثرت کے لیے اس کا قابل فہم ہونا جو اخذ بھی کرتا ہے اور اپنے اظہار کی شکلوں کو ثروت مند بھی بناتا ہے۔ اپنا ایک نظریہ وضع کرتا ہے۔ اس کی توثیق کرتا ہے اور اسے درست کرتا ہے۔ وہی زیادہ سے زیادہ ترقی پسند عوام کا نمائندہ ہوتا ہے تا کہ وہ ان کی قیادت کر سکے اور اس طرح وہ عوام کے مختلف گروہوں کی فہم کا حصہ بن جاتا ہے۔ وہ روایات سے بھی رشتہ برقرار رکھتا ہے اور انہیں فروغ بھی دیتا ہے۔لوگوں کے اس گروہ کو جو قیادت کا متمنی ہے ان کارہائے نمایاں کے بارے میں آگاہ کرتا ہے، جنہیں موجودہ ملکی قیادت نے انجام دیا ہے۔''

1980 کے اردگرد میخائل باختن کے ادبی تصورات نے کئی تھیوری سازوں کو اپنی طرف متوجہ کیا تھا بلکہ یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ اکثر نئی تھیوریوں پر باختن اسکول کا گہرا اثر ہے۔ باختن ہی کے نظریہ لسان، نظریہ ادب اور کارنیوالی تصور کی تہ میں پاپولر کی طرف اس کی رغبتیں قطعی واضح ہیں اس نے پاپولر کی تعریف ہی الٹ دی جو آرنلڈ یا دوسرے پاپولر کلچر اور پاپولر ادب مخالف نظریات کے حامل تھے۔ باختن نے اظہار کی ان روایات کی طرف براہِ راست توجہ دلائی جو رائج اور متداول ہیں نیز جو گزشتہ کئی صدیوں سے منتقل ہوتی آرہی ہیں۔ انہیں کو ادب وفن کے تئیں مستند مانا جاتا ہے۔ باختن نے ادبی استنادیت کو بھی مدلل طور پر نشان زد کیا اور کارنیوال کے حوالے سے پاپولر کی اپنی معنویت قائم کی۔

OO

ولیمز ریمنڈ نے پاپولر کلچر کی تعریف متعین کرنے سے قبل پاپولر کی تعریف ان معنوں میں کی ہے کہ ''پاپولر کلچر وہ ہے جو لوگوں کی کثیر تعداد کے مذاق اور رغبتوں پر پورا اترنے کی صلاحیت رکھتا ہے جس کی تحت صنعت یا اشیا میں کاریگری کے لحاظ سے ادنیٰ پن واقع ہو یا ایسی صنعتوں اور اشیا کی تشکیل بھی پاپولر کے ذیل میں آئے گی جو زیادہ سے زیادہ افراد کو اپنی طرف متوجہ کر سکے۔ ولیمز کہتا ہے کہ تہذیب کی تشکیل اصل معنی میں لوگ خود اپنے لیے کرتے ہیں۔ سماج کے ایک بڑے اور کثیر التعداد طبقے کے لیے اپنی خواہشات، ضروریات اور حسی احتیاجات کی تکمیل کی حیثیت مرجّح ہوتی ہے۔ وہ اپنی جذباتی یا لمحاتی یا فوری طمانیت کو فلسفیانے یا نفسیانے کی ضرورت بھی محسوس نہیں کرتا اور نہ ہی وسیع المقاصد اور مستقبل کے امکانی مفادات کے پیش نظر وہ حال موجودہ میں کسی اندیشے کا شکار ہوتا ہے اور نہ ہونا چاہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پاپولر کلچر کی نمائندگی، اس کی تشکیل اور اس کے فروغ کا ذمہ دار بھی وہی طبقہ ہے جو کثیر تعداد میں اسے اعتبار کی سند تفویض کرتا ہے۔

کسی بھی میٹروپولیٹن شہری تہذیب کے مطالعے سے اشیائے تجارت کے تنوع، اشیائے خورد ونوش کے بدلتے ہوئے مینو، لباسوں کی رنگارنگ تراش خراش، اشتہاری پوسٹرز کی سنسنی خیزیوں، ان کی ذہنی وجذباتی تسلی کے ذرائع کی فراہمی وغیرہ جیسے امور سے ہم پاپولر ادب، پاپولر پہناووں، پاپولر کھانوں، پاپولر بازاروں اور پاپولر اشیائے تجارت کے بارے میں بڑی آسانی کے ساتھ آگہی حاصل کر سکتے ہیں۔ کتابوں، سی ڈی اور ریڈیو کی فروخت کی مدوں کو دیکھیں یا بڑے پیمانے پر اور بالخصوص کشادہ میدانوں میں منعقد کیے جانے والے رقص وموسیقی کے

پروگراموں (concerts)، فٹ بال یا کرکٹ جیسے کھیل کے مقابلوں یا مقامی یا قومی تہواروں میں حاضرین کی ششدر کرنے والی تعداد پر غور کریں یا ٹی وی پروگراموں اور ہیجان انگیز، غیر مربوط اور بار اچنبھے میں ڈالنے والے سیریز کی عوامی مقبولیت کا جائزہ لیں تو ایک ہی نتیجے پر پہنچیں گے کہ ایک ایسا طرز زندگی بھی ہے جو زیادہ سے زیادہ لوگوں کو مرغوب ہے۔ چونکہ یہ تعداد مختلف سماجی طبقات پر مشتمل ہے۔ اس لیے بظاہر رنگ روروپ کے لحاظ سے اس قسم کی مقبولیت اعلیٰ تہذیب (ہائی کلچر) کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے۔ ولیمز ہائی اور پاپولر کلچر پر بحث کرتے ہوئے اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ:

> ''پاپولر کلچر (تجارتی اخبار، رسائل اور تفریحی ساز وسامان وغیرہ) کو ورکنگ کلاس کلچر کے ساتھ وابستہ کرنا قطعاً غلط اور ضرر رساں ہے۔ صحیح تو یہ ہے کہ پاپولر کلچر کا خاص سر چشمہ ورکنگ کلاس سے باہر ہے۔ اسے منظم کیا جاتا ہے اسے مالی مدد فراہم کی جاتی ہے اور تجارتی اور بورژواژی اسے بروئے کار لاتی ہے۔ اس طرح اپنے پیداواری طریقوں اور تقسیم میں وہ خصوصیت کے ساتھ سرمایہ داری ہی کی پہچان پر قائم رہتا ہے۔''

ولیمز کا ایک خیال یہ بھی ہے کہ:

> ''جو اعلیٰ تہذیب کے استعمال کے بعد ماتحتی کے طور پر بچر ہتا ہے وہی پاپولر کلچر ہے گویا پاپولر کلچر کسی آزاد اور خود مکتفی کلچر کا نام نہیں ہے بلکہ اس کا درجہ ایک ماتحتی کلچر کے طور پر ہے۔ یعنی جو تہذیبی متون اور اعمال ہائی کلچر کے معیار کے مطابق نہیں تھے انہیں ہی پاپولر کلچر اپنے مطابق ڈھال لیتا ہے۔ ان معنوں میں اعلیٰ تہذیب کے مقابلے میں پاپولر کلچر کو ایک ادنیٰ تہذیب کے نام سے موسوم کیا جاسکتا ہے۔''

بعض مفکرین کے نزدیک

> ''پاپولر کلچر بہت بڑی تعداد پر مشتمل لوگوں کا تشکیل کردہ تجارتی کلچر ہے جیسا کہ ہائی کلچر نتیجہ ہے تخلیقی ایک انفرادی عمل کا، جس کی ایک جمالیاتی اور اخلاقی معنویت ہے۔''

OO

دراصل سماج میں ہمیشہ اقتصادی سطح پر ایک طبقاتی خلیج قائم رہی ہے۔ ایک طبقہ اپنی پونجی

کی بدولت فطری اور انسانی وسائل محنت اور کاریگری سے زیادہ سے زیادہ فائدہ اٹھاتا رہا ہے اس کے آرام و آسائش نیز حسی احتیاجات اور تحفظات کے تقاضوں کی اہمیت عوامی بنیادی تقاضوں کے مقابلے میں ہمیشہ ترجیحی رہی ہے۔ اعلیٰ طبقے کی معمولات میں آئی ہوئی اشیا کے بعد جب ان سے زیادہ مفید مطلب نفیس اور ترقی یافتہ شے بازار کی زینت بنتی ہے تو اعلیٰ طبقے کی استعمال شدہ اور معمولات میں آئی ہوئی اشیا خود بخود ارزاں ہو کر اقتصادی طور پر کمزور طبقات کا روزمرہ بن جاتی ہیں۔ فرق کیفیت کا ضرور ہے لیکن اثر اور طمانیت کے لحاظ سے ہر دو طبقہ کے جذباتی ردہائے عمل میں ایک سطح پر بڑی یکسانیت ہوتی ہے۔ مہنگے اور رنگین ٹی وی سے اگر ایک خاص اقتصادی طبقہ لطف اٹھاتا ہے تو دیگر طبقات سستے رنگین یا بلیک اینڈ وہائٹ سے وہی لطف اٹھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ رقص و موسیقی کے ان بڑے پروگراموں میں وہ ایک یا پانچ ہزار کا نہ سہی ایک سو روپے کا آخری قطار والا ٹکٹ لے کر ہی تسلی حاصل کر لیتے ہیں یا ان پروگراموں کو ٹی وی میں دیکھ کر انہیں اطمینان ہو جاتا ہے۔ تطبیق کی ایک صورت تو یہ ہے۔

دوسری صورت ظاہری تکلف سے عبارت ہے۔ غالب ایک نہیں دو ہیں ایک اس دانشور طبقہ کا غالب ہے جو کتابی ہے اور موسیقی کی اعلیٰ اور گراں محفلوں میں جسے عام مقبولیت حاصل ہے دوسرا وہ ہے جو فلم میڈیا اور آسان نوعیت کی پانچ دس غزلوں پر مشتمل غالب ہے۔ یہ غالب میڈیا کے ذریعے عوام میں ہر دلعزیزی حاصل کرتا ہے، جسے تسہیل کردہ غالب کے نام سے یاد کر سکتے ہیں۔ دوسرا وہ مشکل غالب ہے جو سمجھ میں نہ آنے کے باوجود اعلیٰ یا اعلیٰ متوسط طبقے کے شیلفوں کی زینت اور ان کی گفتار کا موضوع ہے۔ ''انارکلی'' کل محفل ایک منتخب اور پڑھے لکھے طبقے کا پسندیدہ ڈرامہ تھا۔ فلمانے کے بعد گزشتہ 40-30 برسوں میں اس نے زبردست عوامی مقبولیت حاصل کر لی۔ موسیقی، گانوں ہیرو ہیروئن جیسے کرداروں کی مقبولیت اور بعض سنسنی خیز وقوعوں کی شمولیت نے اسے عام قبولیت کا درجہ دے دیا۔ بعض فن کاروں میں سماج کے تقریباً تمام طبقات کو متاثر کرنے کی طاقت ہوتی ہے جیسے منٹو کی کہانیاں، لیکن قرۃ العین کے بارے میں یہ نہیں کہا جا سکتا، ہم انہیں اکثر ہائی کلچر ہی سے وابستہ کر کے دیکھتے ہیں۔ کرشن چندر کی زندگی کے دنوں میں انہیں پسند کرنے والے تقریباً تمام طبقات تھے لیکن آہستہ آہستہ ان کی یہ مقبولیت گھٹتی چلی گئی۔ نام نہاد مستند معیاروں سے جانچنے والوں کی نظر میں ان کا شمار اردو کے نمایاں اور غیر معمولی افسانہ نگاروں میں نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن انہیں اس سطح کا مقبول عام ادیب

بھی نہیں کہہ سکتے۔ جس سطح کے گلشن نندہ، رامانند ساگر اور اے آر خاتون ہیں۔ پریم چند پاپولر بھی ہیں اور تنقید کے عمومی معیاروں پر بھی وہ پورا اترتے ہیں۔ گو نہ تو برہمن ان سے خوش ہیں اور میدانِ عمل میں جس طور پر انہوں نے دلتوں کو پیش کیا نہ دلت ان سے مطمئن۔ عبدالحلیم شرر کے تاریخی ناول ان کی زندگی میں ہر خاص و عام میں پاپولر تھے لیکن ان میں سے کم ہی تنقید کے اعلیٰ معیاروں پر پورا اترتے ہیں۔ تاہم رئیس احمد جعفری کے تاریخی ناولوں کے مقابلے میں ان کی مقبولیت بہت کوتاہ ہے۔

عصمت چغتائی 40-30 برس پہلے بہت پاپولر تھیں یعنی اردو معاشرے میں انہیں بعض وجوہ سے بڑی دلچسپی کے ساتھ پڑھا یا تھا۔ ''پڑھے لکھے'' طبقوں اور اکادمیوں کو یہ گمان تھا کہ عصمت کے یہاں جو سنسنی خیز اور چونکانے کا عنصر ہے وہ رفتہ رفتہ محو ہو جائے گا۔ گویا ان کی مقبولیت عارضی نوعیت کی ہے۔ لیکن آہستہ آہستہ عصمت، مقطع نقادوں کی بھی چہیتی بن گئیں۔ عصمت پاپولر بھی ہیں اور اعلیٰ تہذیب، کی مکر شکنی کرنے کے باوجود اعلیٰ تہذیب کو عزیز بھی۔

ولیمز ماتجی تصور کے بعد یہ بھی کہتا ہے کہ شیکسپیئر جو ہمارے وقتوں میں اعلیٰ تہذیب کا نمونہ ہے۔ انیسویں صدی تک اس کے ڈرامے بڑی حد تک پاپولر تھیٹر ہی سے عبارت تھے۔ یہی بات چارلس ڈکنس پر بھی صادق آتی ہے۔ لیکن متذکرہ بالا مثالیں اس کے بالکل خلاف ہیں۔ ادیبوں اور فن کاروں کی مقبولیت کے تعلق سے موجودہ ماس میڈیا کے انقلابی دور میں کوئی ایک رائے قائم نہیں کی جا سکی۔ ان کی مقبولیت اور عدم مقبولیت کے بہت سے اسباب ہوتے ہیں وہ تاریخی اور سیاسی بھی ہو سکتے ہیں۔ گروہی اور نظریاتی بھی اور خود فن کار کے شخصی اور نفسیاتی بھی۔ موجودہ عہد میں پریس اور تشہیر کے وسائل نیز P.R.O شپ کو جو زیادہ سے کام میں لانے اور سیاسی مواقع سے فائدہ اٹھانے کا فن جانتا ہے وہ کم از کم اپنی زندگی میں دوسرے کم تر اور اوسط درجے کے ادیبوں سے کہیں زیادہ پاپولر ہو جاتا ہے۔ تھوڑی بہت بدلی ہوئی شکل میں یہ صورت ہمیشہ برقرار رہی ہے۔

پاپولر کے بارے میں ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ وہ جو عوامی اکثریت کا ہوتا ہے اور عوامی اکثریت کے لیے ہوتا ہے۔ ایک وقت تھا کہ لوک کلچر بھی پاپولر کلچر ہی تھا جسے لوگوں نے خود اپنے لیے پیدا کیا تھا۔ اور ہر چھوٹے بڑے جغرافیائی خطے میں لوک فنون کی اپنی روایات تھیں جو مظہر تھیں تقریباً ایک ہی طرح کی زندگی بسر کرنے والوں کے مشترک جذبوں کی۔ ان جذبوں

اوران کے اظہار کی زبان اور اظہار کی تکنیکیوں میں ایک فطری اُپج تھی۔ اس لیے ان کی معصومیتیں، ان کے بے لوثی، ان کی سچائیاں ان کے فنون سے جوں کی توں مترشح ہیں۔ چونکہ وہ مکر آلودگی اور تصنع سے پاک ہیں اس لیے ان کی ہر دلعزیزی اوران کی بنیادی کشش آج بھی برقرار ہے۔ اسی بنیاد پر میں نے انہیں اجتماعی ضمیر سے ہم آہنگی کی مثال قرار دیا تھا۔ لوک فنون اور لوک افسانوی اور شعری ادب کی عوامی مقبولیت میں اضافہ ہوا ہے۔ حتی کہ اعلیٰ مقتدر اور اقتصادی طور پر خوش حال طبقہ (جسے ہائی کلچر کا تحفظ کرنے والی اقلیت کا نام دیا گیا ہے) بھی فیشن کے طور پر اور ایک خاص انسانی نفسیات کی تسکین کی خاطر لوک فنون سے کچھ زیادہ ہی دلچسپی لے رہا ہے۔ ہر مرکی پولیسس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس میں بہت کچھ لوک شاعری کا حصہ ہے۔ رامائن اور مہا بھارت اور داستانِ امیر حمزہ میں بھی ایک بڑا حصہ الحاقی ہے۔ جو لوک کہانیوں ہی سے ماخوذ ہے۔

پاپولر کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ اکثر اوریجنل نہیں ہوتا یعنی اسے عام فہم بنانے کے لیے مقبول عام تکنیکوں، ہیئتوں، اسالیب اور کرداروں کو اخذ کرنا پڑتا ہے۔ ان عمومی جذبوں اور وارداتوں اور مسائل کو بنیاد بنایا جاتا ہے جن سے عوام الناس اکثر تجربے سے گزرتے ہیں یا پھر ان سنسنی خیز اور فوق الفطری وقوعوں، پلاٹس اور fantacies کو ترجیح دی جاتی ہے۔ جن سے حیرت برانگیخت ہوتی ہے۔ اکثر میلوڈرامائی یا مزاحیہ عناصر کی شمولیت قارئین و ناظرین کی توجہات اور وابستگیوں کو برقرار رکھنے کا کام کرتی ہے۔ اس قسم کی ترجیحات بھی عوامی قبولیت کا ایک بڑا سبب ہیں۔

فلم شعلے یا دیوار کی مقبولیت یا انو ملک کے گانوں کی مقبولیت کا ایک سبب ان کا عدم خلقی پن ہے۔ جاوید اختر اور سلیم نے مختلف فلموں کے اپی سوڈز (مضمون) کے مرکب سے ان فلموں کو زیادہ مقبول عام بنا دیا۔ اسی طرح انو ملک کے گانوں کی دُھنیں بھی مرکب ہیں۔ جو مختلف مشہور گیتوں کی دھنوں ہی سے اخذ کی گئی ہیں۔ ابنِ صفی نے اپنے ناولوں کی تکنیک مغربی جاسوسی ناولوں سے مستعار لی تھی۔ لیکن اپنی زبان، اسلوب اور جزئیات نگاری کی وجہ سے ابنِ صفی کے ناول اپنے میدان میں اب تک تقریباً بے مثال ہیں۔ ابنِ صفی کی زندگی ہی میں اوران کے بعد بھی جاسوسی ناولوں کی جو کھیپ آئی ہے وہ ابنِ صفی کی نقالی پر اکتفا کرتی ہے یا ان سے حد درجہ مرعوب و متاثر ہے۔ اس طرح پاپولر ادب میں جہاں کئی بہتر مثالیں دستیاب ہیں وہیں کم تر مثالوں کی بھی کمی نہیں ہے۔

پاپولر کو صرف یہ کہہ کر نظرانداز یا کم تر نہیں قرار دیا جاسکتا کہ وہ عوامی ہے یا عوام کا ایک بڑا گروہ (mass) اسے پسند کرتا ہے۔ اردو میں پاپولر ادب نے قاری کے ذہن کو بگاڑنے کا اتنا کام نہیں کیا جتنا ان کی قاریانہ عادات کی پرورش کی ہے۔ راشد الخیری یا حجاب امتیاز علی کو پڑھنے والے قاری کے لیے ان ادیبوں کا شمار سنگِ میل کے مماثل ہے۔ قرۃ العین یا بابو قدسیہ تک پہنچنے کے لیے یہ سنگ ہائے میل بھی ضروری ہیں جو قاریوں کو پڑھنے کی طرف مائل رکھتے ہیں۔ پڑھنے کے لیے جس بیٹھک کی ضرورت ہے اگر اس کی عادت ہی نہ ہو تو وہ آگے چل کر ادب کے دوسرے اہم ناموں کی طرف رجوع بھی نہیں ہوسکتے۔

ترقی پسند شاعری کی عوامی مقبولیت کے معنی یہ نہیں ہیں کہ وہ ہمارے ادب کی مستند تاریخ سے باہر کی کوئی چیز ہے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ ادب کو جانچنے کی نہ تو کوئی آخری کسوٹی ہے نہ ایسا کوئی معیار ہے جسے تمام نقادانِ ادب کی مشترکہ سند حاصل ہو۔ کیفی اعظمی کی عام فہم شاعری کے کردار کے سامنے فیض احمد فیضؔ کی شاعری کا کردار مشکل ہے۔ لیکن فیض پھر بھی مقبول عام ہیں اور مقبولِ خواص بھی۔ ان کی لسانیاتِ شعری اردو کی عمومی روایت ہی سے اکتساب کرتی ہے اور یہ لسانیات شعری وہ ہے جو اردو شاعری کے عام اور خاص دونوں قاریانہ گرہوں کی گھٹی میں پڑی ہوئی ہے۔ اس لیے فیض سے تال میل قایم کرنا اور تاثراتی سطح پر انہیں قبول کرنا زیادہ دشوار گزار کام نہیں ہے۔

پاپولر ادب کے مقبول عام ہونے کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ وہ بہت زیادہ ڈسٹرب نہیں کرتا نہ کردار گرہ گیر اور تہ دار ہوتے ہیں نہ اس میں علامتیانے اور فلسفیانے کی گنجائش رکھی جاتی ہے۔ تکنیک میں وقت کو کم ہی توڑا مروڑا جاتا ہے۔ اس کی familianrity ہی اس کی مقبولیت کو راہ دیتی ہے۔ اس نوع کا افسانوی ادب فنی، تکنیکی اور لسانی پیچیدگی سے مبرّا ہونے کے سبب کم سے کم مہلت کے اوقات میں یا ایک ہی نشست میں پڑھ بھی لیا جاتا ہے۔ ہم اسے ''وقت گزاری'' کا نام بھی دیتے ہیں۔ اس قسم کا ادب ہمیشہ عام دکانوں، ریلوے اسٹیشنوں اور کاروباری اور غیر کاروباری لائبریریوں میں بڑی آسانی سے دستیاب ہوجاتا ہے۔ ان کے پڑھنے والے کم یا زیادہ دونوں طرح کے تعلیم یافتہ لوگ ہوتے ہیں جن کے مذاق کی تربیت میں اسی قسم کا ادب ایک اہم رول ادا کرتا ہے۔ اس قسم کے ادب کی سہول الحصول دستیابی اور پابندی اوقات کے

ساتھ ان کی اشاعت بھی ان کی مقبولیت اور قاریوں کی دلچسپیوں اور رغبتوں کو قائمو برقرار رکھنے میں کافی مددگار ثابت ہوتی ہے۔

OO

پاپولر کلچر کا ایک تصور تو وہ ہے جو غیر مارکسی ہے۔ ریمنڈ ولیمز کے علاوہ متذکرہ بالا مفکرین مارکسی تصورات سے کوئی سروکار نہیں رکھتے۔ ان کی نظر میں ہائی یا مستند کلچر کے حق میں پاپولر کی عوامیت یا دوسرے لفظوں میں عامیانہ پن ایک بڑا خطرہ ہے۔ جب کہ فرینک فرٹ اسکول مارکسی بنیادوں پر کلچر انڈسٹری نام کے ایک تصور کی تشکیل کرتا ہے۔ ماس کلچر اس کے نزدیک عوامی جذبوں کے استحصال کا ایک شاخسانہ ہے۔ تکنیکی یکساں روی، منافع میں سبقت کی دوڑ، صارفین کی خواہش ہموار کرنے کے نت نئے حیلے اور سیاست، اصل حقائق سے توجہ ہٹانے کے لیے masses کو فریب میں مبتلا کرنے کے مختلف طریقوں کا استعمال اس کلچر انڈسٹری کے نمایاں عنوانات ہیں۔

فرینک فرٹ اسکول کا پورا نام فرینک انسٹی ٹیوٹ فار سوشل ریسرچ ہے، جو فرینک فرٹ یونیورسٹی کا ایک شعبہ تھا۔ جس کا قیام 1932 میں عمل میں آیا تھا۔ ہٹلر کے اقتدار میں آنے کے بعد 1933 میں یونیورسٹی آف کولمبیا (نیویارک) منتقل ہو گیا اور 1949 میں واپس جرمن لوٹ آیا۔ تھیوڈ واڈرنو، والٹر بین جمن اور میکس ہورک ہائمر کا شمار اس کے اہم دماغوں میں ہوتا ہے۔ بعدازاں فرینک فرٹ اسکول کے مطالعاتی تجربات نیز سماج اور تکنالوجی کے جدید ڈھانچوں پر ایک خاص نظریہ قایم کر کے جرگن ہیبر ماس نے ایک تنقیدی تھیوری بھی تشکیل کی۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے یہ تنقیدی تھیوری بے میل اور منفرد ہے۔ دوسری مابعد تھیوریوں کی طرح دیگر اصولی طریق ہائے کار (جیسے تحلیلِ نفسی اور ہیئت پسندی) سے اس کے ذہنی سلسلوں کا سراغ ملتا ہے۔ مارکسیت تو اس کی جڑ ہے۔ وسیع المقاصد کی بنیاد پر ہم اسے بڑی آسانی کے ساتھ بین النظام ہائے عمل مطالعہ inter discipilinary study سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ جس نے بالخصوص تہذیبی مطالعے اور پاپولر کلچر کی فہم کو ایک خاص سمت بھی مہیا کی ہے۔

اس اسکول نے بالخصوص حقیقت کے روایتی تصور کو اس معنی میں مسترد کیا کہ بہ قول اڈورنو:

> ''فن واقعی دنیا کا منفی علم فراہم کرتا ہے۔ فن سماجی نظام کے اندر سرگرم کار ہوتا ہے اور پھر سماجی نظام پر اثر انداز ہوتا ہے۔ اس لیے وہ ناراست علم ہی مہیا کرتا ہے۔''

بیکٹ کے ڈرامے ''اینڈ گیم'' کا تجزیہ کرتے ہوئے وہ مزید لکھتا ہے کہ:

''بیکٹ نے اپنے ڈرامے کے ذریعہ عصری تہذیب اور جدید طرز زندگی کے بارے میں منفی علم مہیا کیا ہے، کیوں کہ اس کے کردار انفرادیت کے کھوکھلے خولوں کے حامل ہیں اور وہ جس زبان کا استعمال کرتے ہیں وہ زبان کے متفرق کلیشیز سے مرکب ہے''۔

فرینک فرٹ اسکول نے گزشتہ صدیوں پر پھیلے ہوئے فلسفے کے ارتقا کے تناظر میں یہ تصور قایم کیا کہ مستند فلسفہ، منفی ہے، کیوں کہ وہ نہیں مانتا کہ ہر طبقہ ہی ہر فلسفے کا سرچشمہ ہوتا ہے۔ یہ اسکول تاریخی حالات کو مسترد کرنے اور حالِ موجود پر تنقید کو بھی نشان زد کرتا ہے۔ اس کی تنقیدی تھیوری کا یہ دعویٰ ہے کہ دنیا کو ناکامی کا سامنا اس لیے ہے کہ وہ مکمل طور پر تعقلی ہوگئی ہے۔ تعقلی عملیے (پروسیس) کی لاشعوریت میں بھی ایک بحران واقع ہے۔ تعقل کو یہ علم ہی نہیں ہے کہ وہ اپنی ضد ہی میں ڈھل چکا ہے۔ اسی لیے یہ اسکول اس صورتِ حال کو تہذیبی بحران کے طور پر دیکھتا ہے۔ یہ بحران، اس کے مطابق تکنیکی انحصار کے باعث فنی کارناموں میں دیکھا جاسکتا ہے۔ کلچر انڈسٹری نے جس نوکرشاہی کو پروان چڑھایا ہے اس سے متعلق ادارے بھی اس کے مظہر ہیں۔ ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ تہذیب شعور کی تشکیل میں مدد کرتی، محض انکار کی مثال بن کر ایک اوسط درجے کی چیز بن کر رہ گئی ہے۔

موجودہ سماج جس طور پر اور جس شدت کے ساتھ تفریح و تفنن کے سامان مہیا کررہا ہے اور جس کی ایک حاوی شق ذرائع ابلاغ کی صنعت ہے۔ اڈورنو اور ہورک ہائمر نے اسے انڈسٹری کے نام سے موسوم کیا ہے۔ کلچر انڈسٹری کے تصور نے جن موضوعات و مسائل کی طرف متوجہ کیا ہے ان میں محنت سے بے گانگی، منافع میں سبقت کی دوڑ، استعمال شدہ تکنالوجی اور بنیادی طور پر اہم چیز ''صارفین پیدا کرنے'' کی خاص اہمیت ہے۔ اس طرح مارکس کے ''اشیا کی پیداوار'' کے تصور کا اطلاق موجودہ علامتی اور جمالیاتی مصنوعات (کی پیداوار) سے کیا جاسکتا ہے۔ کلچر انڈسٹری کا تجزیہ تہذیبی مصنوعات کی پیداوار کی تنظیم کا تجزیہ ہے۔ عوامی نشریئے، سرکاری حکمتِ عملی اور قانون سازی بھی کلچر انڈسٹری ہی کا حصہ ہیں۔ اڈورنو اور ہورک ہائمر کا یہ خیال توجہ طلب ہے کہ:

''کلچر انڈسٹری جتنی مضبوط ہوتی جائے گی، اتنی وہ صارفین کی ضروریات کے

مطابق مصنوعات تیار کرنے، ان کے نگرانی کرنے، ان کو ایک سلیقہ عطا کرنے
اور حتیٰ کہ تفریح و تفنن سے توجہ ہٹانے پر بھی قادر ہوگی جس کا ایک ہی مقصد ہے،
صارفین کی خواہش کو بڑے سلیقے اور خوش اسلوبی کے ساتھ ہموار کرنا''۔

اڈورنو اور ہورک ہائمر نے جس کے لیے ''خواہش کے ساتھ ساز باز'' mapnipulation of desire کی اصطلاح وضع کی ہے۔ Dialectics of Enlightenment (1979) میں وہ کلچر انڈسٹری کی مصنوعات کی دو خصوصیات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

(الف) تہذیبی ہم نوع ریکساں اشیا سازی Cultural Homogeneity:

جیسے فلم، ریڈیو اور رسائل نے ایک ایسے نظام کی تشکیل کی ہے جو کلیتہً اور بہر پہلو ایک یکسانیت اور مطابقت کا مظہر ہے۔ تمام تہذیب عامہ ر ماس کلچر یکسانی نوعیت کا حامل ہوتا ہے۔ یعنی بالعموم اشیا اور مصنوعات، تخلیقی تنوع سے عاری ہوتی ہیں اور بازار کے کثیر مطالبات کے پیش نظر ان کی پیداوار میں مشینی یکسانیت کا واقع ہونا ایک لازمی امر ہے۔

(ب) پیشین گوئی کی استعداد Predictiability:

یعنی یہ کہ جیسے ہی کوئی فلم شروع ہوتی ہے۔ ہم یہ قیاس کر لیتے ہیں کہ اس کا کیا انجام ہوگا۔ کسے اعزاز ملے گا۔ کسے سزا ملے گی یا کسے فراموش کر دیا جائے گا۔ اسی طرح لائٹ میوزک (پاپولر میوزک) کی تربیت یافتہ سامعتیں کسی عوامی شہرت یافتہ نغمے کے پہلے بول ہی سن کر یہ قیاس کر لیتی ہیں کہ اب اس کے بعد کیا آنے والا ہے (اور جب ان کا قیاس صحیح نکلتا ہے) تو انہیں بڑی طمانیت ہوتی ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ مسلسل ایک ہی چیز بار بار ایک ہی طریقے سے تشکیل پاتی رہتی ہے۔

لیولو وینتھال صارفی اشیا و مصنوعات میں معیار بندی کو مشینی انداز کا قرار دیتا ہے کہ اُس کی بنیاد جھوٹ اور ساز باز پر ہوتی ہے اور جو ورکنگ کلاس کو سیاست سے لاتعلق کرنے کا سرمایہ داری سماج کا ایک شاخسانہ ہے۔ جس کے تحت سیاسی تخیل کی آزادانہ نشوونما پر قدغن لگ جاتی ہے وہ یہ بھی کہتا ہے کہ ''عوام، طاقت اور دولت کے حصول، مہم جوئی کی تڑپ، عاشق کے جوش اور ہیجان انگیز محسوسات پر استوار خوابوں کو جھوٹ کی بنیاد پر پوار ہوتے ہوئے دیکھتے ہیں اور اس طرح عوام زمانہ حال سے پرے دیکھنے کی ہمت ہی سے محروم کر دئے جاتے ہیں۔'' پیشہ ور طبقے کے علاوہ پوری سوسائٹی ان اشیا، نظریات، ضروریات اور عادات کو شعوری اور لاشعوری طور پر اختیار کرنے لگتی ہے جو کلچر انڈسٹری کے پہلے سے تجویز کردہ ہیں۔ گویا اس قسم کا صنعتی فینو مینا بقول مارکس

و مارکوزے ایک باطل شعوریت false conciosness کا محرک ہوتا ہے۔لوگ اس کی تہ میں کارفرما حقیقت کے تحت المتن کو نہیں دیکھ پاتے کیوں کہ عوامی نفسیات اور صارفی مفادات کو مدنظر رکھ کر جو اشیا بنائی جاتی ہیں۔ ہر کس و ناکس انہیں بخوبی قبول کرلیتا ہے اور انہیں اپنی زندگی کا حصہ بنالیتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ ایک نا راست جبر بھی ہے جس کا صارفین کو علم و احساس بھی نہیں ہوتا۔ وہ یہ سمجھتے ہیں کہ موجودہ زندگی گزشتہ زندگی سے کہیں بہتر ہے اور یہی طرز زندگی بہتر طرزِ زندگی ہے۔

فرینک فرٹ اسکول کے مطابق سرمایہ داری نظام میں کام (محنت) اور فرصت (چھٹی) ایک ''جبریہ رشتے'' کی تشکیل کرتے ہیں۔ کلچرانڈسٹری بھی اس سے مبرّیٰ نہیں ہے۔ کلچرانڈسٹری بھی فرصت کے خالی اوقات بالکل اسی طرح مہیا کرتی ہے جیسے صنعتی دور میں ان کے لیے گنجائش رکھی جاتی تھی۔ لیکن سرمایہ داری نظام کی طرح ''کلچر انڈسٹری میں بھی 'کام' حسیات کی بالیدگی پر قدغن لگا دیتا ہے۔ کلچرانڈسٹری روزمرہ کی جان توڑ محنت اور تکان سے چھٹکارا بھی دلاتی ہے۔ وہ ورکنگ کلاس کو ویسا ہی سامانِ عافیت مہیا کرتی ہے جیسے کہ پہلے بھی محنت سے فرار حاصل کر کے آسودگی حاصل کی جاتی تھی اور عافیت کوش فرار کے دوسرے معنی پھر سے محنت کے لیے اکٹھا کر لینے کے تھے۔ گویا چھٹی پاؤ اور پھر تازہ دم ہو کر کام سے لگو، ''کام'' ماس کلچر کی ترغیب دیتا ہے۔ اسی طرح کلچرانڈسٹری فن یا مستند کلچر کو برسرکار رکھتی ہے۔ مستند کلچر ہی سے یہ امید بھی کی جاتی ہے کہ وہ کلچرانڈسٹری کی حدود سے درا ہو کر اس گردش کو توڑ سکتی ہے۔

فرینک فرٹ اسکول آئیڈیولوجی کے وسیع تر اثر کے ساتھ ساتھ یہ بھی تسلیم کرتا ہے کہ آئیڈیولوجی سماجی زندگی کے مختلف مراحل میں اپنے آپ کو آشکار کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سماج کی اقتصادی شکلوں، تہذیب اور اظہارات کی شکلوں اور ادبی ہیئتوں کے مابین ایک باہمی اثر اور تعامل کی بنیاد پر تطابق پایا جاتا ہے۔ کسی ایک پہلو کو سمجھنے کے لیے دوسرے پہلو سے اس کے رشتے کو سمجھنا ضروری ہے۔

OO

ابھی چالیس پچاس برس پہلے کی بات ہے جب ترقی پسندی اپنے اس بام عروج پر پہنچ گئی تھی جہاں سے اس کی زوال آمادگی کے اندیشے نمایاں ہونے لگے تھے۔ داخلیت پسندی، ہیئت پسندی یا جدیدیت میں نئے پن کی چمچماہٹ تھی اور جو توجہ کے مرکز کو بدلنے کی کافی صلاحیت بھی

رکھتی تھی۔ آزادی کے بعد ایک نئی سماجی اور تہذیبی صورت حال کا پیدا ہونا عین فطرت کے مطابق تھا۔ مغرب کی طرف ہماری رغبتوں میں پہلے سے زیادہ شدت واقع ہوگئی تھی۔ مغربی ادب اور تنقیدی نظریات کے بارے میں ہم نے گزشتہ سو برسوں میں اتنا علم حاصل نہیں کیا تھا جتنا نصف صدی کے ارد گرد دو تین دہوں میں حاصل کیا اور اس کے اطلاق کے لیے کوشاں رہے۔ جدیدیت نے جس نئی تہذیبی، سماجی اور سیاسی صورت حال کی طرف توجہ دلائی تھی۔ ترقی پسند اور دیگر روایتی ادیب اسے ماننے سے انکار کرتے رہے۔ بالکل اسی طرح جیسے ہم اپنے موجود دورانیے میں دیکھ رہے ہیں کہ مابعد جدیدیت صورتِ حال کو تسلیم کرنے میں ہم میں سے بہتوں کو تامل ہے۔ مغرب میں چھٹی دہائی میں ڈینیل بیل Daniel Bell نے پہلیبار اس امر کی طرف اشارہ کیا تھا کہ ایک نئے قسم کا سماج a new king of society تشکیل پانے جارہا ہے جسے اس نے پس صنعتی سماج یا پس صنعتیت Post Industrialism کا نام دیا تھا۔ کیوں کہ صنعتوں میں کام کرنے والوں کے مقابلے میں ایک نیا پیشہ ور اور تکنیکی طبقہ وجود میں آچکا تھا اور اس کے پیداواری نتائج بھی بڑے خوش آئند، مثبت اور حوصلہ افزا ثابت ہونے لگے تھے۔ صنعتی سماج کا انحصار بھی نظری علم پر ہی تھا۔ صنعتی سماج میں جو ہر سطح پر انقلابی تبدیلیاں واقع ہونے لگی تھیں ان کے بیش تر اسباب نئے ذرائع ابلاغ اور ترسیلی تکنیکوں کے فروغ میں پنہاں تھے اور ہیں۔ اس نئی صورتِ حال کی روشنی میں بیل نے اس پس صنعتی سماج کو ایک انفرمیشن سوسائٹی سے موسوم کیا ہے۔ اس کے نزدیک جو کل متوقع تھا، آج کے تناظر میں موجود ہے، اصلاً مابعد جدیدیت کے معنی بھی اسی سماج کی تہ میں چھپے ہوئے ہیں۔

انفرمیشن ٹیکنالوجی کے انقلابی ارتقاء ہی کے پہلو بہ پہلو ایک ایسی صارفی تہذیب نے بھی جنم لیا ہے جس کے تحت ایک نئی صارفی طرزِ زندگی نے حاوی رجحان کی شکل اختیار کرلی ہے۔ فیشن اور ذوق کسی مخصوص دائرے کے اندر نہیں رہے۔ لذت پسندی نے تنوع کو راہ ضرر دی ہے لیکن دایم کوئی چیز نہیں۔ ٹی وی، کمپیوٹر، انٹرنیٹ، سیل فون، مال Mall، سیر سپاٹے اور ہیر پوٹر کے دیوانوں سے بھری ہوئی شہری تہذیب، اب کسی ایک خطے یا کسی ایک ملک یا صرف مغرب کی سرزمین تک ہی محدود نہیں ہے۔ گزشتہ دس برسوں میں شہری اور بالخصوص میٹروپولیٹن تہذیب نے جتنی تیزی کے ساتھ مختلف ایشیائی ممالک میں اپنا اقتدار قائم کیا ہے۔ ماضی کی تاریخ ایسی مثال سے تقریباً خالی ہے۔ ہم واقف ہیں کہ زمینداری سماج کا دارومدار زمین اور جاگیر پر تھا،

جس نے صنعتی سماج کے لیے راہ ہموار کی تھی اور جس کا مقصد ہی تجارتی اشیا کو تیار کرنا اور کارخانہ داری کو فروغ دینا تھا۔ نتیجے کے طور پر نئے نوکرشاہی سماج نے تشکیل پائی۔ ڈینیل بیل یہ بھی کہتا ہے کہ پس صنعتی سماج نے انفرمیشن سوسائٹی کو ایک سماجی چوکھٹا مہیا کیا ہے۔ جس میں ٹیلی کمیونی کیشن اور کمپیوٹر، اقتصادی اور سماجی مبادلوں کے ضمن میں ایک بڑا رول انجام دیں گے۔ کسی بھی شے کا پیمانہ اس کی پختگی یا دیرپائی نہیں ہے بلکہ فوری ضرورت کی بھرپائی ہے۔ ظاہری بناوٹ میں اسے محض جمالیاتی مہارت اور فنی درسگاہی کا مظہر ہونا ضروری ہے۔ بازار، متنوع اور رنگا رنگ اشیا سے بھرے ہیں جنھیں دیکھ کر ان کی ضرورت کا احساس جنم لیتا ہے۔ اس طرح میک اپ کے سامان سے لے کر الیکٹرانک اشیا کا شمار اب روزمرہ کی ضروریات میں ہونے لگا ہے۔

موجودہ صارفی سماج پیداواری اشیاء میں عوامی ضروریات اور احتیاجات پر بنائے ترجیح رکھتا ہے بلکہ اشتہارات اور میڈیا کے ذریعے مصنوعی ضروریات کا احساس پیدا کرتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ سماج کا اعلیٰ اور درمیانہ طبقہ اور ہر شہر کا ایک یا کچھ خاص علاقے ہی موجودہ طرزِ زندگی کے تقاضوں اور مطالبوں پر پورا اتر سکتے ہیں، تاہم مواقع کی کمی نہ ہونے اور اجرت میں روز افزوں اضافوں اور زیادہ سے زیادہ آمدنی کے ذریعوں سے فائدہ اٹھانے کی روش نے سماج کے دوسرے طبقوں میں بھی سبقت کے شعور کو پروان چڑھایا ہے۔ صارفی تہذیب کا ایک نمایاں پہلو یہ بھی ہے کہ صرف فنی یا صارفین اشیا ہی نہیں دانش ورانہ اور مذہبی ساز وسامان کے مطالبات میں بھی غیر معمولی اضافہ ہوا ہے۔ جسے بعض مفکرین نے ایک بری مثال سے بھی یاد کیا ہے۔

OO

صرف دہلی کی مثال کو اگر سامنے رکھیں تو یہاں تین چار برس قبل تک کوئی ایک Mail نہیں تھا۔ ہندوستان میں سب سے پہلے مال کا کلچر بنگلور میں آیا۔ اس کے بعد وہ دوسرے میٹروپولیٹن شہروں میں قائم ہونے لگے۔ صرف دہلی اور گڑگاؤں میں جو دہلی کی سرحد سے لگا ہوا شہر ہے۔ تقریباً 25 مال سرگرم کار ہیں۔ اسی طرح Pizza Huts ڈمپی ڈمپی، نرولاز اور میکڈونلڈ نے بچوں سے لے کر بڑوں تک کی خورد ونوش کی عادات میں انقلابی تبدیلیاں پیدا کردی ہیں۔ کوک کلچر سے آگے بڑھ کر اب بات بیئر کلچر تک پہنچ گئی ہے۔ یونیورسٹیوں کے طلبا میں وائن اور دن کے اوقات میں بیئر کا رواج بڑھتا جارہا ہے۔ بیئر کی بوتلیں اب ڈپارٹمنٹل اسٹورز میں آسانی سے دستیاب ہیں۔ مرد وعورت یا بچے بازار میں خریداری اور غیر ضروری

خریداری ہی کے لیے نہیں جاتے بلکہ شاپنگ سینٹرز ان کے لیے نئی تفریح گاہوں کا مقام رکھتے ہیں۔ جہاں سنیچر اور اتوار منائے جاتے ہیں یا فرصت کے اوقات صرف کیے جاتے ہیں۔ گویا حقیقت کی جگہ فینٹیسی، التباس اور کھیل نے لے لی ہے۔ ژین بادری لارڈ Jean Baudrillard نے لکھا ہے کہ صارفوں کے مطالبات اور احتیاجات کو بنیاد بنا کر اشیا تیار کرنے کے ایک معنی یہ بھی ہیں کہ مابعد جدید، جدید سے کٹ کر الگ ہوگیا ہے۔ وہ ٹی وی کو بھی احتیاجات اور ضروریات کا محرک بتاتا ہے جو ہماری خواہشوں اور فینٹیسی کو حرکت میں رکھنے کا ایک بڑا ذریعہ ہے۔ اڈورنو اور ہورک ہائمر نے اس صورتِ حال کو صارفین کی خواہش سے ساز باز manipulation of desire کرنے کا نام دیا ہے۔ دہلی کے بازاروں میں رعایتی نرخوں اور خریداروں کو زیادہ سے زیادہ سہولتیں مہیا کرنے کا چلن عام ہے۔ آسان قسطوں پر قرضوں اور زیرو فیصد پر مختلف اشیا کی فراہمی نے بازاروں کی چمک دمک کو دوبالا کر دیا ہے۔

بچوں کو سائنس اور ہیری پوٹر جیسے فکشن یا ڈراؤنی اور توہماتی فلموں میں خاص دلچسپی ہے۔ اساطیری فکشن کے اوہام اور غیر عقلی کردار و واقعات کو عقیدے کے بنیاد پر صحیح ثابت کرنے کی کوشش کی جاتی ہے یا ان کے التباسات کو فلسفیایا جاتا ہے۔ دہلی، لاس اینجلس یا نیویارک نہیں ہے لیکن اس کی رفتار اور سمت کا تعین انہیں شہروں کے حوالے سے کیا جا سکتا ہے۔ یہی وہ عمومی صورت حال ہے جو مابعد جدید اور جدید کے درمیان ایک خط تنصیفی قائم کرتی ہے۔

○

اخذ و ترجمہ

1. بحوالہ خاص: جان اسٹوری، کلچر تھیوری اینڈ پاپولر 2001
2. میتھیو آرنلڈ: کلچر اینڈ انارکی، لندن 1969
3. میتھیو آرنلڈ: آن ایجوکیشن، پینگوئن 1973
4. میتھیو آرنلڈ: پوئٹری اینڈ پروز، لندن 1954
5. ولیمز ریمنڈ: کلچر اینڈ سوسائٹی، پین 1963
6. ایف۔ آر۔ لیوس اینڈ ڈینس تھامپسن، کلچر اینڈ انوائرنمنٹ 1977
7. کیو۔ ڈی۔ لیوس، فکشن اینڈ ڈی ریڈنگ پبلک 1978

متن اور قاری کی کشمکش

مابعد جدیدیت کے شور میں نیو کرٹسزم پر کسی بھی قسم کی گفتگو ہم میں سے بہتوں کو غیر تعلق معلوم ہوگی۔ یقیناً نیو کرٹسزم ایک گھسا پٹا موضوع اور مسئلہ ہے، وقت بہت آگے نکل چکا ہے۔ پتے کئی بار جھڑ چکے ہیں۔ پھر بھی کبھی کبھی ماضی قریب کو حال کے محسوس ترین لمحوں کی کسوٹی پر کس کر دیکھنے کو جی چاہتا ہے کہ اس میں کتنا کچھ بے معنی ہے۔ کتنا باقی رہ گیا ہے اور کتنا محض نئے شور میں پرانا یا کھوٹا لگتا ہے۔ ہم نے کتنا فریب دیا اور کتنا فریب کھایا ہے۔ کبھی کبھی جانتے بوجھتے بھی فریب کھانے میں بڑا مزہ آتا ہے۔ کسی بھی نئے رجحان کے ساتھ ساتھ چند نئی حیرتیں بھی اپنی جگہ بناتی چلی جاتی ہیں اور حیرت کی اپنی جمالیات ہے۔ دراصل نئے پن میں چمچماہٹ ہی کچھ ایسی ہوتی ہے۔ ہم پر نئے کا اثر اس قدر محیط ہو جاتا ہے کہ دھیرے دھیرے وہ خود ایک نشہ بن جاتا ہے۔ اچھی بھلی سچائیاں منہ چڑاتی ہوئی نظر آنے لگتی ہیں۔ ایسے حالات میں سچ اور جھوٹ کی پرکھ اتنی آسان نہیں رہ جاتی۔

کل یعنی جدیدیت اور نیو کرٹسزم کے ساتھ بھی یہی صورت تھی، اس سے قبل ترقی پسندی کے آغاز و ارتقا کے زمانوں میں بھی یہی ہوا۔ اور اب یعنی مابعد جدیدیت کے دور میں جب ہم داخل ہو رہے ہیں تو بھی اسی قسم کی صورت کا ہمیں سامنا ہے۔

سب سے پہلی صورت تو یہی ہے کہ جونہی ساختیات کی گفتگو شروع ہوئی ہمارے ناقدین یک لخت بوکھلا گئے، جیسے کوئی بھونچال آ گیا ہو۔ جس نظر سے اختر تلہری اور رشید احمد صدیقی وغیرہ نے ترقی پسندی کو دیکھا تھا اور اپنے دعاوی پر اٹل تھے۔ اسی طرح جدیدیت کے آغاز کے ساتھ ہی اس کے خلاف پورا ایک محاذ قائم ہو گیا تھا، بس فرق اتنا ہے کہ ترقی پسندوں کے خلاف زیادہ تر وہ حضرات تھے جو روایت پرست بلکہ قدامت پرست تھے۔ بعد ازاں جدیدیت کے

دعویداروں نے زیادہ مستحکم استدلال کے ساتھ ان کی جگہ لے لی۔ اسی طرح جدیدیت کے خلاف زیادہ تر ترقی پسند تھے۔ کیوں کہ جدیدیت تک پہنچتے پہنچتے روایت پرستوں کے لیے ترقی پسندی کوئی مسئلہ نہیں رہ گیا تھا۔ اب انہیں اس میں پہلے کی طرح مذموم اور مخش عناصر کم ہی دکھائی دیتے تھے۔ قدریں بہت بدل چکی تھیں مگر جدیدیت کے خلاف ترقی پسند انہی معنوں میں روایتی معلوم پڑتے تھے جن معنی میں اختر تلہری روایتی تھے۔ ترقی پسندی کو بھی مغرب کی دین قرار دیا گیا اور اسی طرح جدیدیت کو بھی مغرب سے درآمد کیا ہوا رجحان یا رجحانات کا مجموعہ کہا گیا۔ اپنے زمانے میں یعنی پچیس تیس برس قبل جو لوگ باغی کہلاتے تھے اور بہ یک وقت کئی سطحوں پر روایت شکنی کے دعوے دار تھے وہی ان نئے رجحانات کو شک کی نگاہ سے دیکھتے ہیں تو کم از کم ان معنوں میں تو ہماری توجہ کے مستحق ہیں کہ وہ نئے ہیں اور نئے کی قبولیت میں تھوڑا وقت لگتا ہے۔ فوری طور پر اسے انگیز کرنا اور اس کے صحیح اور غلط عناصر کو سمجھنا یا انہیں اپنی فہم کا حصہ بنالینا قدرے مشکل کام ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ یہ تنازعات صرف قیادت کے مسئلے کے باعث پیدا ہوتے ہیں۔ جن کے پاس اقتدار ہے، پریس کی سہولتیں ہیں، جو برسوں سے قیادت کے نشے میں بدمست رہے ہیں۔ ان کے ہاتھوں سے علم اب چھنتا ہوا دکھائی دے رہا ہے۔ اگر مسئلہ یہی ہے تو اردو ادب کے قارئین کے لیے ایک لمحہ فکریہ ہے۔

اس وقت میرے مخاطب ادب کے وہ قارئین ہیں جو ادب کو اس لیے پڑھتے ہیں کہ ادب جس طور پر ہمارے وجدان اور ہماری بصیرتوں کی تربیت کرتا ہے اور جس طریقے سے انہیں نئے سرے سے مرتب کرتا ہے۔ دوسرے علوم اس قسم کی صلاحیت سے بڑی حد تک عاری ہوتے ہیں۔ ادب ہمارے خالی لمحوں کو نور سے بھر دیتا ہے۔ وہ ہمیں اطمینان بھی بخشتا ہے اور بے چین بھی کرتا ہے۔ کسی ادب پارے کو پڑھنے سے پہلے ہم جیسے تھے شاید پڑھنے کے بعد ہم وہ نہیں رہتے۔ محسوس وغیر محسوس طور پر بہت کچھ بدل چکے ہوتے ہیں اور اسی طرح متن بھی بہت کچھ بدل چکا ہوتا ہے۔

نئی تنقید (نیو کرٹسزم) کی سب سے بڑی عطا میرے نزدیک قرأت بغور یعنی کلوز ریڈنگ کی طرف متوجہ کرنا تھا۔ ان نقادوں نے فن کو قطعی معروضی قرار دیا تھا۔ اسی لیے ان کا اصرار ہیئت سے متعلقہ فنی امور پر زیادہ تھا۔ ان کی نظر میں فن پارہ اس وحدت یا روبہ نمو وحدت کا نام ہے جو باطنی معنی اور خارجی ہیئت سے مل کر قائم ہوتی ہے۔ اس طرح بافت یعنی ٹکسچر اور ساخت یعنی

اسٹرکچر کا اشتراک نظم کے معنی کو مکمل کرتا ہے۔ اس اشتراک کو جان کراؤ رین سم نے نظم کی وجودیات (انٹولوجی) کا نام دیا ہے اور یہی وہ صفت ہے جو شاعرانہ اور غیر شاعرانہ مخاطبے کے درمیان حدِّ امتیاز قائم کرتی ہے۔ نئی تنقید نے مجموعی ہیئت کے تصور کی بنیادوں کو مستحکم کرنے کی سعی کی کہ کوئی بھی تخلیق اپنی خودکارانہ خصوصیات کے باوجود ایک تخلیق سے زیادہ ایک فن پارہ ہوتی ہے کیوں کہ شاعری کے علاوہ دیگر غیر شاعرانہ یا غیر جمالیاتی عناصر پر اصرار بہت سے جذباتی مغالطوں کو راہ دے سکتا ہے۔ نظم محض ایک معروض ہے۔ ایلیٹ کے لفظوں میں اساساً شاعری، شاعری کے سوا کچھ نہیں اور یہی تنقید کا پہلا قانون ہے۔

نئی تنقید میں قرأت بغور کے معنی کسی بھی متن کے مفصل، دقیق اور نکتہ سنجانہ تجزیہ وتشریح کے ہیں۔ کوئی بھی فن پارہ پیچیدہ باہمی رشتوں اور معنی کی کئی جہتوں سے مرکب ہوتا ہے۔ کثرت معنی کے باعث ہی اس میں ابہام بھی پایا جاتا ہے۔ ادب کی ایک خاص قسم کی زبان ہوتی ہے۔ یہ زبان منطقی مخاطبات اور سائنس کی زبان سے مختلف، پیچیدہ اور تخلیقی ہوتی ہے، نئی تنقید کی ترجیح معانی کی گرہوں کو کھولنے اور لفظوں کے باہمی عمل اور ان کی بدیعیاتی اور علامتی نوعیتوں کو اجاگر کرنے میں زیادہ ہے۔ یہی سبب ہے کہ اس کا سارا زور ساخت کی نامیاتی وحدت اور معانی کے تفاعل پر ہے۔ تمام اجزاء اپنے آخری شمار میں معانی کی ساخت ہی کی طرف راجع ہوتے ہیں۔ تنقید کا منصب تجزیہ ہے اور نئی تنقید بڑی سختی اور بے دردی کے ساتھ فن پارے کے محض ان اجزائے مشتملات پر اپنی نگاہ مرکوز رکھتی ہے۔ جن سے اس کی ہیئت تکمیل پاتی ہے۔ نظم کی ساخت، تکنیک، اس کے نظام آہنگ، قافیہ بندی اور اس کی اس بافت سے نظم کی مجموعی ہیئت تشکیل پاتی ہے جس کا مدار تلفیظ پر ہوتا ہے اور تلفیظ نام ہے محاورہ بندی، استعارہ، پیکر، وضعی اور تعبیری معنی جیسے اجزا کے باہمی اشتراک کا۔ ایک لحاظ سے رومن یاکبسن کے تصور ادبیت (لٹرری نیس) سے ہیئت کا یہ تصور بہت قریب ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ادبی سائنس کا موضوع ادب نہیں بلکہ ادبیت ہے۔

ادبیت ہی وہ جوہر ہے جو کسی فن پارے کو کسی دوسری عام تحریر سے علیحدہ کرتا ہے۔ ادبیت کے اس تصور کو دوسرے ماہر ساختیات (روسی ہیئت پسند) وکٹر شکلووسکی کے نامانوس کاری کے تصور (ڈی فیمی لیرائزیشن) میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ عام تحریر اپنے نفس استدلال سے پہچانی جاتی ہے۔ اس کی بھی اپنی ہیئت ہوتی ہے مگر ایک میکانکی قسم کی ہیئت، جب کہ ادبی تخلیق کی ہیئت

میں جو میکانکیت ہوتی ہے وہ اپنی نوعیت میں نامیاتی ہوتی ہے۔ انہیں بنیادوں پر ایک تخلیق کا انفراد دوسری تخلیق کے انفراد سے مختلف ہوتا ہے۔ وکٹر شکلووسکی کے ostranenie (نامانوس کاری) کے تصور میں بھی تخصیص کے انہی پہلوؤں کو بنیاد بنایا گیا ہے کہ کس طرح ایک عمومی یا عام تحریک کسی دوسری خصوصی ادبی تحریر سے مختلف اور ممتاز ہو جاتی ہے۔ ایک عنصر تو وہ ہے جسے ادبیت کا نام دیا گیا ہے دوسرا عنصر نامانوس کاری سے تعلق رکھتا ہے۔ ادبی تخلیق میں جو تازگی، جدت اور نامانوسیت پائی جاتی ہے وہ اسے مختلف بنانے کی کوشش کا نتیجہ ہوتی ہے اور مختلف بنانے کی کوشش کے معنی اجنبیانے کے عمل کے ہیں۔ تخلیق میں اجنبیانے کا عنصر قاری کی عادات میں رچی بسی توقعات اور ادراک کی یکساں روی پر ضرب لگاتا ہے اور دوسرے معنی میں متن کی فنی بافت کی طرف ہماری توجہ کو منعطف بھی کرتا ہے۔ متن کار نے کس حقیقت کو پیش کیا ہے یا وہ پیش کرنا چاہتا تھا؟ یا آخری شمار میں اس کی کیا صورت ہوگئی؟ جیسے سوالات کی اتنی اہمیت نہیں رہ جاتی۔ اہمیت صرف اس تحریر کی ہوتی ہے جو ادبی تخلیق، کے طور پر اپنی ایک خاص ہیئت رکھتی اور اپنے فنی خصائص اور ادبی زبان کی وجہ سے تا بہ دیر ہمیں اپنی طرف متوجہ رکھتی ہے۔ شکلووسکی نے حقیقت یا اشیاء کے ضمن میں لکھا ہے کہ فن میں اشیاء کو ان کی معلوم (جانی پہچانی) حیثیت میں نہیں اخذ کیا جاتا (یعنی انہیں من وعن پیش کرنے کا نام فن نہیں ہے) بلکہ جس طرح ہم ان کا ادراک یا انہیں محسوس کرتے ہیں اس تجربے کی اہمیت زیادہ ہے۔ فن میں کسی شے کی فنیت کے تجربے کا ایک طریقہ ہے، اس معنی میں شے کی فنیت کے مقابلے پر شے کی اپنی کوئی اہمیت نہیں ہے۔

اب اگر غور کریں تو نئی تنقید کا ہیئتی تصور میخائل باختن کے ادبیت کے تصور اور شکلووسکی کے نامانوس کاری کے تصور سے بہت زیادہ مختلف بھی نہیں ہے۔ چیک ماہر لسانیات جین مکارووسکی نے اپنے ایک مضمون Standard Language and Poetic Language میں جو پیش منظری foregrounding کا تصور پیش کیا ہے اس میں بھی فنی تدابیر اور لسانی تکنیکوں کی خاص اہمیت ہے جو دوسرے لفظوں میں زبان کا جوہر کہلاتی ہیں۔ فن کا مقصد زبان کے اس جوہر کی طرف ہماری توجہ کو منعطف کرنا ہوتا ہے۔ یہاں مکارووسکی کے یہاں شعری زبان کو پیش منظر میں لانے کے معنی شعری زبان کو زیادہ سے زیادہ نمایاں کر کے پیش کرنے اور ظاہر کرنے کے ہیں۔ زبان کے اس جوہر کو فن میں آزمانے سے فن میں قاری کی شمولیت بہت دیر اور دور تک

برقرار رہتی ہے۔ یہاں بھی اہمیت اس بات کی ہے کہ حقیقت کی نمائندگی کس زبان اور کن فنی تدابیر کے ذریعے کی گئی ہے۔

رولاں بارتھ نے 1960 میں لکھنے والوں کی دو شقیں بتائی تھیں۔ ایک کو وہ encrivains کہتا ہے اور دوسرے کو ecrivants اول الذکر کے تحت لکھنے والوں کو وہ authors کہتا ہے، کسی مناسب ترجمے کی عدم موجودگی میں ہم مؤخرالذکر کے لیے مؤلف کا لفظ استعمال کر سکتے ہیں۔ یعنی وہ لکھنے والا جس کی تحریر ادب کے علاوہ کسی بھی دوسرے زمرے میں آسانی سے رکھی جا سکتی ہے۔ وہ حساب کی تفصیلات سے لے کر مقدماتی دستاویزات میں سے کوئی تحریر بھی ہو سکتی ہے۔ اس نوعیت کی تحریر اپنے رسمی مناصب سے پہنچانی جاتی ہے یعنی جس میں پیشہ ورانہ قسم کی کارگزاری صاف جھلکتی ہے۔ اول الذکر کے تحت لکھنے والوں کو وہ مصنف writer کہتا ہے۔ مؤلف اپنے معمول سے پہچانا جاتا ہے تو مصنف اپنے عمل سے۔ بارتھ پہلے کو عبوری transitive کہتا ہے اور دوسرے کو لازم intransitive۔ عبوری وہ ہے جو اشیاء کے بارے میں لکھتا ہے اور اس حقیقت کو پکڑنے کی سعی کرتا ہے جو تحریر رتصنیف سے پرے یا بالا ہے نیز جس کے یہاں زبان محض ایک ذریعہ کا کردار ادا کرتی ہے جب کہ لازم یعنی مصنف اپنے قاری کی توجہ کو اپنی تصنیف رتحریر کی طرف برقرار رکھتا اور قاری اس کی تحریر کے عمل میں شامل رہتا ہے۔ اس طرح کی تحریر یا ادب اپنا جواز آپ ہوتا ہے۔ کسی پیغام کی ترسیل اس کے قصد کا حصہ نہیں ہوتی۔ بارتھ کی وضع کردہ اصطلاحات lisible اور scriptible یعنی readerly، قاریانہ اور writer مصنفانہ کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اول الذکر مؤلف کی تحریر اپنی نوعیت میں قاریانہ صفات کی حامل ہوتی ہے تو ثانی الذکر مصنف کی تحریر مصنفانہ نوعیت رکھتی ہے۔ رولاں بارتھ کہتا ہے کہ متن دو طرح کا ہوتا ہے۔ قاریانہ یا مصنفانہ۔ اس کے نزدیک قاریانہ متن جو کہ عام قسم کا متن ہوتا ہے عین قاری کی توقعات پر پورا اترتا ہے۔ وہ ایک ایسی دنیا، اور ایسے واقعات و کردار ہمیں مہیا کرتا ہے جنہیں ہم بہ آسانی پہچان لیتے ہیں، ہمارے لیے اس میں تجسس اور حیرت کی کوئی گنجائش نہیں ہوتی کیوں کہ قاری پر ہر شئے واضح اور ہر معنی کھلے ہوئے باب کی طرح ہوتا ہے۔ جب کہ مصنفانہ متن ایک خاص قسم کا متن ہوتا ہے جو معنی سے خالی ہوتا ہے یعنی کسی بھی مطلق معنی کی جس میں گنجائش نہیں ہوتی۔ دوسرے لفظوں میں ہم جسے معنی مسلسل کے غیر متوقع انکشاف اور لفظوں کے نئے فن کارانہ تفاعل کا نام دے سکتے ہیں۔ قاری کو اپنی ذہانت

اور وجدان کے زور پر معنی کو کھولنا پڑتا ہے۔ دیکھا جائے تو یہاں بھی بنیادی طور پر زبان کے مختلف، منفرد اور غیر متوقع استعمال پر اصرار ہے جو قاری کو نئی متن کاری پر اکساتا ہے۔ اس طرح قاری بھی اپنی تخلیقی حسیت کو بروئے کار لا کر مصنف کا درجہ پالیتا ہے۔

نئی تنقید نے قاری کے بجائے سارا زور متن اور اس کے بغور مطالعے پر دیا تھا مگر سوال یہ اٹھتا ہے کہ قاری کی متن کاری بھی قرأت بہ غور کے بغیر کیسے ممکن ہے۔ آپ بات اس طرح کریں یا اُس طرح، آخری شمار میں متن کی حرکیات پر تان ٹوٹتی ہے۔ متن ہی بودا یا پھسپھسا ہے یا لفظوں کے تال میل میں صناعی سے صرف نظر کی گئی ہے، یا استعمالات زبان میں نامانوس کاری کا عنصر یا ادبیت کا عنصر مفقود ہے اور فن پارہ اپنی تکمیل میں جمالیاتی وحدت کا تاثر فراہم نہیں کر رہا ہے تو ان ساری کمیوں کو قاری تو نہیں پر کر سکتا۔ قاری وہیں خالی جگہوں اور وقفوں کو اپنی ذہانت اور وجدان سے بھر سکتا ہے جہاں فن پارہ اپنی کارکردگی میں خود اس توجہ کا مستحق ہوتا ہے۔ اس معنی میں متن کی قدر و قیمت کسی بھی طرح کم نہیں ہوتی۔ جہاں متن فعال ہے وہاں قاری بھی مجہول نہیں رہ سکتا۔ قاری وہیں مجہول ہوگا جہاں متن ہی مجہول ہے۔ قاری کی شرکت وہاں زیادہ سے زیادہ تخلیقی نوعیت کی ہوگی جہاں متن ایک مناسب معروضی تلازمے کے طور پر قاری کے ذہن کو تا بہ دیر حرکت میں رکھتا ہے۔ کوئی بھی متن اگر اپنی کارکردگی میں جوڑ جوڑ سے گٹھا ہوا، جامع اور پرکار متن ہے تو آہستہ آہستہ ایک ایک کر کے اپنی خوبیاں قاری پر منکشف کرتا ہے۔ اس طرح بہت سے تاثرات، بالآخر ایک وسیع الذیل تاثر میں ضم ہو جاتے ہیں۔ جب جب ہم اس قسم کے گھنے اور پیچیدہ متن سے دوچار ہوتے ہیں وہ ہمیں کوئی نہ کوئی نیا تاثر ضرور فراہم کرتا ہے۔ آپ اسے قاری کا متن بھی کہہ سکتے ہیں۔ قاری کی تخلیقی شمولیت اور ایک سے زیادہ قرأتوں ہی میں متن کے ایک سے زیادہ متنوں میں بدلنے کا جواز بھی مضمر ہے۔

آمدم برسر مطلب، جب کوئی اچھا یا برا متن ہی نہیں ہوگا تو قاری کی اولیت ہی نہیں قاری کا وجود بھی مشتبہ ہو جائے گا۔ اس لیے متن کی موجودگی کا درجہ اول ہے جو بعد ازاں ایک مسلسل سرچشمہ حیرت بنا رہتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ قاری یا ایک سے زیادہ قاری اور مختلف زمانوں کے قاری اسے پہلے سے زیادہ تو انگر کرتے چلے جاتے ہیں۔ آج جو غالب ہمارے سامنے ہیں وہ انیسویں صدی کے اواخر کے حالی کے غالب نہیں ہیں بلکہ وہ بیسویں صدی کے اواخر تک پہنچتے پہنچتے کئی غالبوں میں بدل گئے ہیں۔ اسی بنیاد پر وہ ہمارے لیے جس قدر پہلے

سے زیادہ مانوس ہیں اسی قدر پیچیدہ بھی ہیں۔ اور یہ پیچیدگی کا عنصر ہی بار بار ہمیں قرأت کے لیے اکساتا ہے۔ اس طرح متن کے سر اولیت کا سہرا باندھنے کے باوجود قاری کی اہمیت، وقعت یا قیمت کم نہیں ہو جاتی۔ قاری بہر حال قاری ہے، اس کا مرتبہ بھی یقیناً بلند ہے مگر اسے متن پر فوقیت دینے کا مطلب یہ ہوگا کہ ہم متن کی اپنی وجودیات اور حرکیات ہی سے صرف نظر کر رہے ہیں۔ جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ متن اگر آپ اپنے میں تو انگر، منضبط، خلاقی سے معمور، اور حرکت آشنا ہے تو ہمارے تخیل کو بھی مسلسل حرکت میں رکھ سکتا ہے۔ ان صفات سے اگر وہ خالی ہے تو قاری کی تخلیقی حس بھی کند پڑی رہے گی اور وہ کسی نئے اور پہلے سے زیادہ طاقت ور متن کا تصور بھی نہیں کر سکتا۔ برخلاف اس کے ہمیں یہ بھی نہیں بھولنا چاہیے کہ جہاں ایک طرف کئی لحاظ سے متن کا جامع ہونا ضروری ہے وہاں قاری کا حساس اور صاحب علم ہونا بھی ضروری ہے، وہ جب تک ادب کی روایات سے باخبر نہیں ہوگا یا بین المتونی مطالعے کے تجربے سے نہ گزرا ہوگا، اس وقت تک اس کی ادبی فہم بھی غیر معتبر کہلائے گی۔ اس صورت میں ہر متن کا ایک درجہ ہے اور اسی نسبت سے ہر قاری اپنی نوعیت میں ایک علیحدہ ہستی ہے۔ فعال متن ایک مجہول اور کم آگاہ قاری کے نزدیک اتنا با معنی نہیں ہوگا جتنا کہ ایک آگاہ اور فعال قاری کے لیے۔ اسی کے پہلو بہ پہلو ایک فعال اور آگاہ قاری ایک مجہول متن کو اپنی تمام تر تاویلات کے باوجود فعال نہیں بنا سکتا۔ اس طرح ہر متن نہ تو ہر قاری کے لیے ہوتا ہے اور نہ ہر قاری ہر متن کی سوجھ بوجھ رکھتا ہے۔

جدیدیت کل اور آج

گزشتہ تقریباً پچاس برسوں سے جو نقاد مسلسل اردو کے ادبی منظرنامے پر حاوی رہے ہیں، جنھوں نے بغیر کسی تعطل کے اپنی تحریروں سے سارے ادبی ماحول کو سرگرم رکھا اور پوری یکسوئی اور استقامت کے ساتھ اپنے نظریے پر قائم ہیں، ان میں شمس الرحمٰن فاروقی کا نام سرفہرست ہے۔ قدیم و جدید اردو ادب ہی نہیں مغرب کے جدید سے جدید تصور اور میلان کی طرف بھی ان کی توجہات میں کوئی کمی نہیں آئی ہے۔ پیراڈائم شفٹ کی جو صورت چالیس پچاس برس قبل نمایاں ہوئی تھی اُس کے پیچھے بھی فاروقی کی مسلسل محاذ آرائی کا خاص دخل تھا۔ انھوں نے کچھ رد کیا تھا، کچھ بحال کیا تھا اور بعض گم کردہ امور کی بازکشی کی تھی۔ فاروقی کی نئی کتاب موسوم بہ ''جدیدیت آج اور کل'' میں انھوں نے ایسے بہت سے مسائل پر دوٹوک بحث کی ہے جن کا تعلق موجودہ نظریاتی مباحث سے ہے۔ بعض حضرات اسے 'وکالت' کا نام بھی دے سکتے ہیں۔ یہ وکالت سے زیادہ وضاحت اور ایک اعتبار سے یاددہانی زیادہ ہے بلکہ ان کا سارا زور اس خیال پر ہے کہ جدیدیت اور مابعد جدیدیت میں فنی معیاروں کے لحاظ سے کوئی اختلاف نہیں ہے۔

فاروقی کی زیر بحث کتاب کے عنوان 'جدیدیت کل اور آج' سے مجھے بھی مغالطہ ہوا تھا کہ شاید یہ ساری کتاب کسی ایک دعوے پر مبنی ہے۔ جب کہ صرف دو ابتدائی تحریریں جدیدیت کے تناظر اور موجودہ وقتوں میں اس کی معنویت اور اس کے جواز پر بنائے ترجیح رکھتی ہیں۔ پہلی تحریر ''جدیدیت کل اور آج'' والا مضمون اصلاً اورینٹل کالج لاہور کی تقریر (30/اپریل 2004) پر مبنی ہے۔ دوسرے مقالے 'جدیدیت آج کے تناظر میں' کی حیثیت ایک ایسے 'ضروری وضاحت نامے' کی ہے جو فاروقی پر ایک فرض بھی تھا۔ فرض ان معنوں میں کہ اردو ادب میں جدیدیت کو قائم کرنے والی سب سے بڑی طاقت کا نام فاروقی ہے۔ اب جب کہ جدیدیت بہت تیزی کے ساتھ ایک بھولا ہوا سبق ہوتی جارہی ہے اور اکثر نئے لکھنے والے اب اس میں پہلی سی کشش کم ہی محسوس

کررہے ہیں، فاروقی کے ان مخاطبوں میں ان کے لیے دلچسپی کا خاصا سامان موجود ہے۔

فاروقی کا بالتکرار ان امور پر اصرار ہے کہ:

الف: جدیدیت آج بھی برقرار ہے۔

ب: ادبی تفہیم کے سلسلے میں جو اصول جدیدیت نے وضع کیے تھے وہ نہ صرف یہ کہ جدید ادب کو سمجھنے اور ان کی قیمت آنکنے کے سلسلے میں کارآمد ہیں بلکہ قدیم ادب کو بھی ان اصولوں کی روشنی میں جانچا جاسکتا ہے۔

ج: یہ اصول اس لیے زیادہ کارآمد ہیں کہ وہ ادب کی ادبیت سے سروکار رکھتے ہیں۔

فاروقی یہ بھی نہیں مانتے کہ جدیدیت کی جگہ مابعد جدیدیت اور ساختیات (فاروقی کے لفظوں میں وضعیات) اور پھر ردتشکیل (مابعد وضعیات) نے لے لی ہے، کیوں کہ جدیدیت کے بعد نہ تو کوئی نئی نسل سامنے آئی ہے اور نہ ہی آج کا شاعر 'طرز ادا اور طرزِ فکر میں جدیدیوں سے بہت زیادہ مختلف ہے' گویا بہت زیادہ نہ سہی کچھ تو مختلف ہے ہی۔ پھر وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ (جس میں واضح طور پر خود استراد کا پہلو نکلتا ہے):

الف: آج کا فن کار بعض چیزوں پر جدیدیوں کے مقابلے میں زیادہ زور دیتا ہے۔

ب: جدیدیوں کے مقابلے میں آج کا فن کار تجربے کی طرف کم راغب ہے۔

ج: ابہام کو بھی وہ ارادی طور پر نہیں اختیار کرتا۔

د: جدیدیت کی لائی ہوئی سنسنی اب ختم ہو چکی ہے۔

ہ: جدیدیت کی بحثوں میں اب پہلی جیسی شدت اور گرمی باقی نہیں رہی۔

اس کے بعد وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ ''مابعد جدیدیت عدمیت Nihilism پر مبنی تصور ہے''۔ (گویا مابعد جدیدیت ایک تصور کی حیثیت سے قائم ہو چکی ہے) پھر یہ کہ '' آج کی صورت حال اس قدر انتشار کی ہے، چند صفحات میں جسے مختصر نہیں کیا جاسکتا۔'' سارا مسئلہ تو یہی ہے کہ جس تہذیبی بنجر پن کا حوالہ جدید نقادوں کا کلمہ بن گیا تھا وہ ان کی معاصر صورت حال تھی۔

جدیدیت کے عہد میں شہری آبادیوں کے بے محابا فروغ، انسانوں کی لق ودق بھیڑ میں بے گانگی اور تنہائی کے تجربے، انسانی رشتوں اور اعلیٰ انسانی قدروں کی پامالی، سائنسی اور تکنیکی فروغ کے باعث انسانی سماجوں میں بنجر پن کے احساس کے نمود وغیرہ ایسے مسائل بڑی حد تک وجودی اور نفسیاتی تھے۔ جدید فن کاروں نے ایک دہشت آگیں احساس اور قنوط آمیز تجربے کے طور پر انھیں اپنے موضوعات میں اولیت کا درجہ دے رکھا تھا۔ مابعد جدید فن کاروں نے بھی اس صورت حال

کے تئیں اپنا ردِ عمل ضرور پیش کیا ہے مگر اسے رواں انسانی تاریخ کا ایک لازمی مرحلہ قرار دیتے ہوئے مسترد کرنے کی سعی نہیں کی ہے۔

جدیدیت میں وحدت اور مرکزیت کی جستجو گہرے ناسٹلجیا کی مظہر ہے۔ اسی ناسٹلجیا میں عقیدے کی بازیافت کی تڑپ بھی شامل ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ کی 'ویسٹ لینڈ' یا عمیق حنفی کی 'سند باد' اور 'صلصلۃ الجرس' اسی ناسٹلجیا کی مثالیں ہیں۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ جدیدیت کے نزدیک انتشار یا ریزہ کاری (Fragmantation) تاسف اور آزردگی کا سبب ہے تو مابعد جدیدیت کے حق میں جشن ہی جشن ہے۔ یعنی ایک کے لیے المیہ ہے تو دوسرے کے لیے طربیہ۔

مابعد جدیدیت بھی جدیدیت ہی کی طرح معاصر تکنیکی و تہذیبی معاشرے کی نمود ہے۔ کم سے کم لفظوں میں اس کا احاطہ یوں کیا جا سکتا ہے:

- مابعد جدیدیت کا (جدیدیت کے برخلاف) جدید دنیا سے نفاق کا نہیں موافقت کا رشتہ ہے۔
- اسے عصری تہذیب سے بھی کوئی گلہ نہیں ہے جس میں کلاسیکیت اور پاپولر آرٹ بڑے بے ڈھنگے طریقے سے ایک دوسرے میں حل ہو گئے ہیں۔
- فلموں اور اشتہارات سے لے کر کارٹونی اور ٹی وی سیریلز میں غیر عقلی اور اکثر بے جوڑ اور تشدد آمیز مناظر کی بھرمار، اوہام سے بیزاری اور رغبت کے عجیب و غریب اشتراک، عددی تکنالوجی اور صارفیت کے روز افزوں اور بے ہنگم فروغ، ذرائع ابلاغ کے ہمہ محیط جال، سائبر اسپیس کے ہمہ گیر اثرات، ترقی پذیر اور ترقی یافتہ ممالک کے درمیان مشتبہ گٹھ جوڑ، توقع سازی اور توقع شکنی کے مابین مسلسل تعلیق کی صورت وغیرہ بڑے مخمصے میں ڈالنے والے حقائق ہیں۔
- مابعد جدیدیت موزونیت کے مقابلے میں افتراق میں یقین رکھتی ہے۔ اس لیے تطابق کے بجائے عدم تطابق اور استقلال کے بجائے عدم استقلال اور بے میل کے بجائے بچ میلے پن یا پیوند کاری پر اس کی ترجیح زیادہ ہے۔

اسی لیے مابعد جدیدیت سماجی، اقتصادی اور سیاسی صورت حال کا نام ہے۔ فاروقی نے جدیدیت اور مابعد جدیدیت کی تاریخ کے تعین کا مسئلہ بھی چھیڑا ہے۔ فاروقی ہی نہیں، مغرب میں بھی اس مسئلے پر کافی زور آزمائیاں ہو رہی ہیں۔ دراصل ادبی رجحانات کے بارے میں یہ تصور ہی غلط ہے کہ ان کے آغاز کی کوئی ایک تاریخ ہوتی ہے۔ اگر سریلزم یا دادا ازم یا ترقی پسند تحریک کی پہلی کانفرنسوں کی تاریخ کی روشنی میں ہم ان کے ماضی قریب کے پس منظر ہی سے صرف نظر کر لیں تو بات الگ۔

ہے، ورنہ ادب کی دنیا میں کوئی چیز یک دم رونما نہیں ہو جاتی۔ جدیدیت کے پس منظر کے سلسلے میں انیسویں صدی کے ربع آخر ہی نہیں بادلیر جیسے آواں گارد کے اس عہد سے جوڑے جاسکتے ہیں جو عین انیسویں صدی کا درمیانی زمانہ ہے۔ جدیدیت کو ایک مسلسل رجحان سے بھی موسوم کیا گیا ہے جس کے ذیل میں خود ترقی پسند تحریک کا شمار کیا جاسکتا ہے۔ جس طرح یہ خیال ہی بے بنیاد ہے کہ جدیدیت کے آغاز کی کسی تاریخ کا تعین کیا جاسکتا ہے اسی طرح اُس کے خاتمے کی تاریخ کا تعین بھی بے بنیاد ہے، جس کے بعد یہ سمجھا جاتا ہے کہ مابعد جدیدیت اپنی بساط بچھا لیتی ہے۔

اینڈریاس ہیوسین ان دقتوں کے پیش نظر یہ لکھتا ہے:

> ''مابعد جدیدیت کے غیر واضح اور سیاسی طور پر متلون کردار نے سارے منظر کو مغالطے میں ڈال رکھا ہے۔ اسی باعث اس کی حدود کی تعریف متعین کرنا، اگرچہ ناممکن نہیں ہے لیکن انتہائی درجہ مشکل ضرور ہے، علاوہ اس کے ایک نقاد کے تئیں جو مابعد جدیدیت ہے دوسرے کے لیے وہی جدیدیت ہے (جیسا کہ فاروقی کا بھی خیال ہے)''

اِہاب حسن کے نزدیک بھی مابعد جدیدیت کی معنیاتی غیر یقینی نے اسے تذبذب اور بے استقلالی میں ڈالے رکھا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''پس ساختیات یا جدیدیت یا رومانویت جیسی بے لاگ اصطلاحات کے برخلاف مابعد جدیدیت ایک خاص معنیاتی تعلیق کا شکار ہے۔ مختلف اسکالرز بھی اس کے معنی و مقصود کے تعلق سے واضح طور پر ہم خیال نہیں......اس طرح بعض نقادوں کے نزدیک وہ آواں گاردیت ہے تو بعض کے نزدیک نئی آواں گاردیت ہے۔ جب کہ کچھ ایسے بھی ہیں جن کے لیے سارا منظر سیدھے سادے طریقے سے جدیدیت جیسا ہی ہے (فاروقی کا شمار اسی زمرے میں کیا جائے گا۔)''

ڈیوڈ ہاروی تو یہ مانتے ہی نہیں کہ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مابین کسی انقطاعی لکیر کا وجود ہے۔ دونوں کے درمیان اُسے تفریق کے بجائے ایک واضح تسلسل دکھائی دیتا ہے۔ الیکس کیلی نوکیس کا بھی یہی اصرار ہے کہ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مابین کوئی شدید قسم کی حد فاصل ہے۔ ہیبر میس تو جدیدیت کو ایک نامکمل ایجنڈا (منصوبہ) قرار دیتا ہے جو ہمیشہ قائم رہے گا۔ جب کہ لیوتار کے لیے 1960ء ہی میں جدیدیت کی موت واقع ہو جاتی ہے (ہندوستان میں جو جدیدیت کا سن آغاز ہے)۔

فاروقی سے یہ پوچھا جاسکتا ہے کہ کیوں؟

(1) جدیدیت کا مسئلہ صرف اور صرف شاعری تھا جب کہ مابعد جدید نقادوں نے فکشن کو خاص اہمیت دی ہے۔

(2) بیانیہ کے ان امور پر جدیدیوں نے کبھی کسی بحث کی ضرورت ہی محسوس نہیں کی، جن کا آغاز شکلووسکی سے ہوتا ہے اور جس کا سلسلہ بیسویں صدی کے ابتدائی دہوں سے تا حال جاری ہے۔

(3) جدیدیت محض ایک مرداساس ایجنڈا تھا۔ جنس کے مسئلے کی جدیدیت میں کوئی گنجائش ہی نہ تھی۔

(4) جدیدیت نے پاپولر اور غیر پاپولر کی تقسیم پر خاص زور دیا تھا۔ خالص ادب کے تصورات نے مقبول عام ادب کو حاشیے سے بھی کہیں دور جگہ دی تھی جب کہ مابعد جدیدیت اعلا اور ادنی تہذیب کے تصور ہی کو گمراہ کن مانتی ہے۔

(5) جدیدیت نے قاری کو بے وقوف ٹھہرایا تھا۔ مابعد جدیدیت نے اسے معنی ساز قرار دیا ہے اور یہ بڑی حد تک 'صحیح' کی طرف ایک اقدام ہے۔

(6) جدیدیت نے بعض امور (مثلاً ہیئت، ابہام، بے چہرگی وغیرہ) پر اس قدر زور دیا کہ تخلیقی فن کاروں کے لیے یہی معیار بن گئے۔ تخلیقی یکسانیت کا سیلاب امڈ آیا۔ مابعد جدیدیت نے ان تخصیصات اور دعاوی کا سد باب کیا ہے۔

(7) جدیدیت کلیہ سازی کی طرف راغب تھی جب کہ کسی بھی تخلیق کے تعلق سے مابعد جدیدیت تفہیم کے باب کھلے رکھتی ہے۔ رایوں میں اسی لیے اختلاف کی گنجائش ہمیشہ قائم رہتی ہے اور معنی آفرینی کے سلسلے پر بھی کسی مقام پر قدغن لگنے کا احتمال نہیں ہوتا۔

(8) ادبیت کے مسئلے کو پہلے نہیں اٹھایا گیا۔ مابعد جدیدیت ہی نے ادبیت یعنی Literariness کی بحث کو عام کیا ہے۔ پھر یہ کہ 'ادبیت' ایک اضافی اصطلاح ہے۔ جس کا تصور ہر تخلیق، ہر نقاد اور ہر رجحان کے ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ اس معنی میں ادبیت کی کوئی ایک تعریف ممکن نہیں۔

مجھ پر یہ الزام عائد کیا جاسکتا ہے کہ بہت سی چیزوں کو میں نے بے حد سہل بنا کر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ ایک مختصر سی گفتگو ہے۔ یقیناً بہت سی باتیں تفصیل چاہتی ہیں، میں اپنے موقف کے بارے میں کئی مضامین میں تفصیل سے لکھ چکا ہوں۔ یہاں بس اتنا ہی کہنا چاہوں گا کہ حقیقت بین بین ہے۔

O

شمیم حنفی

اُردو طنز و مزاح اور زبان و بیان کے مسئلے پر چند باتیں

کسی مشترکہ سرگرمی کی بنیاد پر دو ایسے افراد کو جن کے عمل کی غایت بھی ایک ہو، اگر ہم دو کی بجائے ایک سمجھ بیٹھیں تو بات اور ہے، مثال کے طور پر شنکر جے کشن، شنکر شمبھو یا لکشمن کانت پیارے لال وغیرہ۔ مگر دو الگ الگ لفظوں کو، محض اپنی ایک کمزور لسانی عادت کی بنا پر کم و بیش ایک سمجھ بیٹھنے کا کیا جواز ہے؟ اردو میں طنز و مزاح کے مرکب کا چلن اب اتنا عام ہو چکا ہے کہ ہم طنز اور مزاح کو انسانی تجربے کی دو یکسر مختلف سطحوں پر دیکھنے سے تقریباً معذور ہو چکے ہیں۔ اس طرح کے کچھ اور بھی مرکبات ہیں، مثلاً شعر و نغمہ، درد و داغ، جستجو و آرزو وغیرہ۔ اظہار کے یہ سانچے کلیشے بن چکے ہیں چنانچہ ان سے انسان کی فکری اور مادّی کائنات کا کوئی گوشہ اب مشکل ہی سے منور ہوتا ہے۔ مگر تعجب اس بات پر ہوتا ہے کہ جب کڑواہٹ اور مٹھاس کو ہم ایک دوسرے کی توسیع نہیں سمجھتے تو پھر طنز و مزاح کا ذکر ایک ہی سانس میں اس طرح کیوں کرتے ہیں جیسے ایک کے بغیر دوسرے کا ذکر ممکن ہی نہ ہو۔ شاید اسی لیے اردو میں طنز و مزاح پر کوئی معنی خیز اصولی بحث ابھی تک تو سامنے آئی نہیں۔ یوں بھی ہمارے یہاں طنزیہ اور مزاحیہ تحریروں میں اکثریت ایسی تحریروں کی ہے جن سے کسی بڑی بصیرت کا اظہار نہیں ہوتا۔ ہم دوسرے کو ذلیل کر کے خوش ہو لیتے ہیں اور ہنسی کے نہایت معمولی بہانوں کو کافی سمجھ لیتے ہیں۔ چانچہ ہمارا طنز اور مزاح کسی پر پیچ اور گہرے اجتماعی، معاشرتی مقصد تک رسائی میں شاذ ہی کامیاب ہوتا ہے۔ ایسا کس وجہ سے ہے اور وہ عوامل کون سے ہیں جو اس صورتِ حال کے ذمے دار ہیں؟ بہت دن ہوئے— ''ہمارے یہاں ڈرامہ کیوں نہیں؟''— اس سوال پر حاشیہ لگاتے ہوئے محمد حسن عسکری نے لکھا تھا کہ جو لوگ تبدیلی کا خواب نہ دیکھ سکیں وہ ڈرامہ کیسے لکھ سکتے ہیں؟ بس یہ شکایت کر سکتے ہیں کہ ہمارے یہاں اسٹیج نہیں، ورنہ یہاں بھی دو چار شیکسپیئر ہوتے۔'' عسکری کا

خیال تھا کہ ہمارے لکھنے والے ''افسردگی کو ادب سمجھتے ہیں، افسانہ لکھیں یا نظم اپنے اضمحلال کی چسکیاں لیتے ہیں۔ اس اضمحلال کے نیچے جو ہولناک جنگ ہو رہی ہے اُسے دیکھنے کی تاب نہیں رکھتے۔''

تقریباً ایسی ہی صورت حال طنز اور مزاح کو پس منظر مہیا کرنے والی معاشرتی حقیقتوں کی طرف ہمارے ادیبوں کے رویے کی مناسبت سے سامنے آتی ہے۔ بڑا طنز تو خیر اردو میں نہ ہونے کے برابر ہے، مزاح کے سلسلے میں بھی مٹھی بھر تحریروں کو چھوڑ کر واقعہ یہی ہے کہ انسانی شعور کو اجالے سے بھر دینے والا مزاح پیدا کرنے سے ہمارا ادیب عام طور پر محروم ہیں۔ ایک ایسے زمانے میں جب ذوقِ نغمہ کی کمیابی کے سبب اپنی نوا کو تلخ تر کرنے کی خاصی گنجائش دکھا دیتی ہے، اردو میں اعلا درجے کے سماجی اور معاشرتی طنز (Social Satire) کا ایسا قحط ادب سے زیادہ دراصل اجتماعی نفسیات کا مسئلہ ہے۔ لیکن اچھے برے مزاح کی ایک خاصی لمبی اور پرانی روایت کے باوجود ہمارے عہد کے عام مزاح نگاروں کا نئے معیار قائم کرنا تو درکنار مزاحیہ تحریروں کے سابقہ معیار کو بھی سنبھال نہ سکنے کا بھلا کیا جواز ہے؟ خاص کر اس لیے بھی کہ ہمیں اپنے معاصرین میں اکا دکا مثالیں ایسی بھی ملتی ہیں جو مزاح کو اپنے پیش رووں کی بہ نسبت ایک وسیع تر تناظر میں برتنے کا ہنر رکھتے ہیں۔ مثال کے طور پر مشتاق احمد یوسفی کی تحریروں میں رشید احمد صدیقی کے اوصاف تو موجود ہیں اُن کی کمزوریاں نہیں ہیں۔ ہمارے طنزیہ اور مزاحیہ ادب کی موجودہ صورتِ حال اور روش کا تقاضہ ہے کہ اس سلسلے میں بعض بنیادی سوالوں پر گفتگو کی جائے۔ ہمارے ادیب طنز کو صرف نیم صحافیانہ قسم کی تحریروں تک کیوں محدود رکھتے ہیں؟ ہمارے یہاں مزاح پیدا کرنے کے لیے لکھنے والوں کو اتنی شعوری کوشش کیوں کرنی پڑتی ہے؟ ہمارا مزاحیہ ادب مروجہ معاشرتی صورت حال کے صرف اوپری مظاہر کی تضحیک پر قانع کیوں ہیں؟ ہم اُن قوتوں پر، جو اس صورت حال کی تشکیل کا سبب بنی ہیں، اُن عقاید اور اقدار اور اجتماعی معذوریوں پر جو ہمیں اس دلدل سے نکلنے نہیں دیتیں، اس طرح کیوں نہیں ہنستے کہ ہماری ہنسی ایک بڑے اخلاقی ملال کا راستہ دکھا سکے اور اس کی تہہ سے کسی ہمہ گیر حسیت کا ظہور ہو؟ پھر یہ کہ طنز کی جو سطح ہمیں خود اپنی ہی بعض زبانوں میں اور مزاحیہ ادب کا جو منظر نامہ دنیا کی بہت سی زبانوں میں دکھائی دیتا ہے اس تک ہماری رسائی کی صورتیں کیا ہوں؟ جو افراد تجربے، مظاہر ہمارے طنز یا مزاح کا نشانہ بنتے ہیں اُن کی طرف لکھنے والا کون سا ایسا رویہ اختیار کرے جس

سے کسی معنی خیز فکری یا لسانی حقیقت کا اظہار ہو سکے؟ عام قاری لکھنے والے کے تجربے میں شریک کس طرح ہو؟ اور لکھنے والے اور پڑھنے والے کے تجربوں میں اشتراک کی سطحیں کن بنیادوں پر متعین کی جائیں؟

یہ اور ایسے بہت سے سوال ہیں جن کا دائرہ ہمارے طنزیہ اور مزاحیہ ادب کی تخلیق کرنے والے کے گرد پھیلا ہوا ہے یہ تمام سوالات ایک دوسرے سے مربوط ہیں۔ اسی طرح زبان اور اسالیب کا مسئلہ بھی سوالوں کی اسی مالا میں پرویا ہوا ہے۔ زبان اور پیرایۂ اظہار کو ایک منفرد، علاحدہ اور خود مکتفی اکائی کے طور پر دیکھنا اس لیے بھی مناسب نہیں کہ لکھنے والے کی مجموعی حسیت سے الگ ہو کر یہ اکائیاں تقریباً بے معنی ہو جاتی ہیں۔ ہر لفظ جو کسی لکھنے والے کے استعمال میں آتا ہے اور اظہار کا ہر پیرایہ جو لکھنے والے کے قلم سے نکلتا ہے بے شک اس امر کی نشاندہی کرتا ہے کہ اُس لفظ یا اُس اندازِ اظہار کی وساطت سے لکھنے والے نے باہر کی دنیا کو کس طرح دیکھا ہے اور اس دنیا کے بخشے ہوئے کسی تجربے سے کون سا تعلق استوار کیا ہے۔ سب سے طاقت ور لفظ وہ ہے جو ہمارے کسی بڑے تجربے سے پیدا ہوا اور سب سے موثر اسلوب وہ ہے جس کا رشتہ ہماری حسیت سے، ہمارے نظامِ افکار سے مضبوط ہو اور یہ تعلقات کسی گہری، بامعنی انسانی سچائی کو جنم دے سکیں۔ ہر بری تحریر کی طرح برا طنز اور پست درجے کا مزاح بھی ہمیں اپنی ہستی کے بس بیرونی مظاہر میں الجھائے رکھتا ہے اور اس طرح اپنی تفہیم میں روکاٹیں پیدا کرتا ہے۔ طنز کا نصب العین کسی شے یا مظہر کو ہیچ پوچ اور غلط ثابت کر دینا نہیں ہے اور مزاح کے ذریعے صرف ہنسنے کا بہانہ مہیا کر دینا کافی نہیں ہے۔ اسی طرح صرف فقرے بازی، پھبتی، لطیفہ سازی یا اس سے بھی آگے بڑھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ زبان کی صفائی اور اسلوب کی روانی قائم بالذات حیثیتیں نہیں رکھتے۔ ہم ملا رموزی اور شوکت تھانوی پر پطرس اور رشید احمد صدیقی کو کیوں ترجیح دیتے ہیں یا یہ کہ میرا امن کا اسلوب رجب علی بیگ سرور سے بہتر کیوں ہے؟ زبان اور اسلوب کی تبدیلی صرف اشخاص کی تبدیلی کے تابع نہیں ہوتی۔ نہ ہی یہ سوچنا صحیح ہوگا کہ وقت کے ساتھ زبان کا لہجہ، آہنگ، اسلوب آپ ہی آپ بدل جاتے ہیں۔ ہر تجربہ ایک نئی سطح پر اور ایک نئے زاویے سے کسی لفظ میں منتقل ہوتا ہے اور کسی صنف ادب کے واسطے سے زبان کے اسالیب کا ارتقا بھی اسی سطح پر ہوتا ہے۔ چنانچہ زبان کو باہر سے اور اندر سے بدلنے کے لیے لکھنے والے کو خاصی جدوجہد کرنی پڑتی ہے۔ عسکری نے بہت درست کہا تھا کہ ''اسالیب سے متعلق مسائل

صرف اصطلاحی جھگڑے نہیں ہیں اُن کی جڑیں ہماری اجتماعی شخصیت اور اجتماعی تجربے میں بہت دور تک جاتی ہیں۔'' اسی لیے صرف صنائع بدائع اور رعایت لفظی و معنوی پر قدرت اس بات کی ضامن نہیں ہوتی کہ جو نثر پارہ کسی ایسے شخص کے قلم سے نکلے گا، وہ ادبی یا لسانی اعتبار سے بھی قابل قدر ہوگا۔ کرشن چندر کی نثر میں روانی، بہاؤ، سجاوٹ، مٹھاس بیدی سے زیادہ ہے، لیکن بیدی بڑے فن کار اس لیے ہیں کہ اُن کی نثر اور ان کا ذخیرۂ الفاظ ان کے تجربے سے ایک بے ساختہ قسم کا باطنی ربط رکھتا ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ خود بیدی کہانی نہیں لکھ رہے ہیں بلکہ اُن کے تجربے کو اپنی زبان اور اپنا پیرایہ مل گیا ہے۔ ان کے تجربے کی کھردری صداقت اور توانائی اور سنگینی الگ ہے اور یہ عناصر ان کی زبان کے مجموعی مزاج اور ان کے اسالیب اظہار کی پوری فضا میں اس طرح پیوست ہوتے ہیں کہ انھیں نہ تو الگ کیا جاسکتا ہے، نہ اصطلاحی طور پر ان کی وضاحت کی جاسکتی ہے۔

طنز اور مزاح کے عمل میں یہ مسئلہ اور بھی دقت طلب ہو جاتا ہے کیونکہ طنز اور مزاح کے معاملہ میں زبان اور اسلوب کی معمولی سی بھی بے احتیاطی بڑے دوررس نتیجے پیدا کرتی ہے۔ طنز میں اور ہجو میں یا مزاح میں اور بدمذاقی میں فاصلہ بس ایک قدم کا ہے۔ ایک ایسی ذہنی سرگرمی میں جہاں زوال اور کمال کی حد میں ایک دوسرے سے اس درجہ قریب ہوں، لکھنے والے کی ذرا سی چوک کا انجام کیا ہوسکتا ہے اسے سمجھنے کے لیے ادبی حیثیت کے لحاظ سے صفر، مگر شاعروں میں مقبول قسم کے بیشتر مزاحیہ شاعروں کے کلام پر ایک نظر ڈال لینا کافی ہوگا۔ مزاح کے نام پر اتنی مبتذل، رکیک اور بازاری قسم کی باتیں کی جاتی ہیں کہ انھیں سننے کے لیے بھی حوصلہ چاہیے۔ جس زبان نے اکبر جیسے شاعر کو اظہار کی زمین اور ذرائع فراہم کیے ہوں، اس کا یہ حال عبرت ناک ہے۔ اکبر کا مزاح ایک پرجلال سنجیدگی کا حامل ہے۔ اس وجہ سے اُن کا ہر تبسم اضطراب آلود اور قہقہے آنسوؤں میں ڈوبے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ ان کی ظرافت ہمیں صرف ہنساتی نہیں۔ ہمیں سوچنے، گردو پیش کے حقایق کا تجزیہ کرنے اور دنیا کی طرف خود اپنے رویے کو ایک نئے رخ سے سمجھنے کا راستہ بھی بتاتی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اکبر ایک فرد— جمن، بدھو، مسٹر، مس، سید کے واسطے سے ایک پوری تہذیب کو آئینہ دکھا رہے ہیں اور اخلاقی انتشار کے ایک اجتماعی منظرنامے سے پردہ اٹھا رہے ہیں۔ ان کی نظر ایک شگفتہ مزاج شاعر سے زیادہ ایک ایسے سنجیدہ سماجی مبصر کی نظر ہے جو خود اپنے آپ میں روپوش ہے کیونکہ اسے اپنے آنسوؤں کی نمائش

منظور نہیں اس کی طبیعت میں ایک عجیب و غریب فن کارانہ سنگینی ہے جو اسے ہر طرح کی جذباتیت، رقت خیزی اور لجلجے پن سے بچائے رکھتی ہے۔ یہ رویہ ایک اعلا ظرف انسان کا ہے جو ہنسی ہنسی میں بھی کوئی ہلکی بات نہیں کہتا اور ایک منظم فکری سطح پر اپنی دنیا سے تعلق استوار کرتا ہے۔ یہی کیفیت اکبر کے طنزیہ اشعار کی بھی ہے۔ ان کا طنز ایک تعمیری مقصد سے کبھی بھی خالی نظر نہیں آتا۔ وہ کسی فرد، مظہر، ادارے، قدر، رویے کو طنز کا نشانہ بناتے ہیں تو اس لیے کہ وہ اس سے کوئی گہری نسبت رکھتے ہیں اور اس کے واسطے سے اپنی ذات اور اپنی اجتماعی کائنات کے خسارے کی تلافی کرنا چاہتے ہیں۔ اکبر کے طنز کا ہدف بننے کے بعد اس شے یا مظہر یا فرد سے اکبر کا تعلق کچھ اور گہرا ہو جاتا ہے۔ اس تاثر کی تشکیل میں اکبر کی حسیت، بصیرت، فکر کے علاوہ ان کا لہجہ، طنز اظہار زبان اور ذخیرہ الفاظ کے ساتھ ساتھ ان کا مجموعی لسانی شعور یکساں طور پر فعال رہے ہیں۔ ایک بہ ظاہر معمولی سے شعر:

حرف پڑھنا پڑا ہے ٹائپ کا

پانی پینا پڑا ہے پائپ کا

مین ٹائپ اور پائپ کے لفظوں سے اکبر نے کیسا بے مثال جادو جگایا ہے اُسے ہم اس شعر کے پورے سیاق میں اچھی طرح سمجھ سکتے ہیں۔ یہ شعر ہماری تہذیب کے ایک منطقے کی بربادی کا نوحہ ہے کیوں کہ خطاطی سے مشینوں کے ذریعے ڈھالے گئے حروف تک اور پنگھٹ سے پائپ تک ہمارے اجتماعی سفر کی ایک پوری کہانی پھیلی ہوئی ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ زبان اور اسلوب نہ تو آپ اپنا مقصد ہوتے ہیں نہ کسی لکھنے والے کی مجموعی فکر اور نظام احساس سے الگ اپنا کوئی مفہوم رکھتے ہیں۔ چنانچہ 'خالص' لسانی یا اسلوبیاتی نقطۂ نظر سے اظہار کے وسائل یا اسالیب کا جائزہ لینے اور پیشنس (Patience) رکھنے میں زیادہ فرق نہیں۔ ہر لفظ اور ہر اسلوب ایک انکشاف ہوتا ہے بشرطیکہ اسے اس کے صحیح انسانی سیاق میں رکھ کر دیکھا جائے۔ تجربے اور واردات کے محور سے الگ کر کے کسی لکھنے والے کی زبان و بیان کا مطالعہ میرے نزدیک انسان بصیرت کی بے حرمتی ہی نہیں ایک طرح کی انسان کشی بھی ہے۔ لفظ انسان اور انسان کے، انسان اور فطرت کے رشتوں کی روداد ہوتے ہیں اور جب بھی کوئی سمجھ دار لکھنے والا کسی خاص اسلوب یا اظہار کے سانچے کا انتخاب کرتا ہے تو گویا اپنی آپ بیتی بیان کرتا ہے۔ لکھنے والے کے پاس لفظوں کا جتنا بڑا ذخیرہ ہوگا، اس کے تجربے اتنے ہی وسیع اور دنیا سے اس

کے رابطے کی شکلیں اتنی ہی متنوع ہوں گی۔

ان باتوں کے پس منظر میں جب ہم اپنے طنزیہ اور مزاحیہ اسالیب پر نظر ڈالتے ہیں تو ایک سنگین صورت حال سامنے آتی ہے۔ گنتی کے بس چند طریقے ہیں جو طنز اور ظرافت پیدا کرنے کے لیے ہمارے بیشتر لکھنے والوں کے استعمال میں آتے ہیں۔ پھبتی، فقرے بازی ادو ہرائے ہوئے لطیفے، تنقیص اور تضحیک کا انداز ایک طرح کا عامیانہ احساس برتری، اپنی ہستی سے مختلف نظر آنے والے ہر مظہر سے جذباتی اور ذہنی دوری اور اس کی طرف ایک بے سوچی سمجھی ناپسندیدگی کا رویہ، خود اطمینانی کی ایک بیمار روش جو لکھنے والے کو مشاہدے میں آنے والے انسانوں کے باطن میں جھانکنے پر آمادہ ہی نہ کر سکے، گھسی پٹی لفظی رعایتیں اور محاوروں کا بے جا و فرسودہ استعمال اور اس سب سے زیادہ یہ کہ لفظوں کے ایک محدود دائرے میں آنکھیں بند کیے چکر کاٹتے رہنے کی عادت — یہ ایسی کمزوریاں ہیں جنھوں نے اردو میں طنزیہ اور مزاحیہ ادب کو پنپنے نہیں دیا۔

کہا جاتا ہے کہ شیکسپیئر کے پاس چھبیس ہزار لفظ تھے گویا کہ اپنی دنیا سے تعلق کے چھبیس ہزار بہانے اسے میسر تھے۔ میر، نظیر، انیس، غالب، سرشار، اکبر، اقبال، جوش، اختر الایمان ان سب کے یہاں کیسی بھری پری کائنات کا احساس ہوتا ہے اور ان کے حواس کتنے بیدار دکھائی دیتے ہیں۔ میں یہ نہیں کہتا کہ یہ تمام اصحاب ابھی جن کے نام لیے گئے، ہم مرتبہ ہیں یا یہ کہ تجربے کی کائنات کا محض وسیع اور رنگارنگ ہونا اس بات کی ضمانت ہے کہ تحریر کا فکری اعتبار بھی اتنا ہی وسیع اور گراں قدر ہوگا۔ ظاہر ہے کہ خالی خولی لفاظی اور چرب زبانی سے ذہن کے افلاس کو چھپایا نہیں جاسکتا۔ چنانچہ مسئلہ ہمارے لکھنے والوں کے پاس لفظوں کے دامن کی تنگی کا ہوتے ہوئے بھی صرف اس تنگ دامانی کا نہیں، اس بات کا بھی ہے کہ وہ کتنے اور کیسے تجربات کے متحمل ہو سکتے ہیں اور لفظوں سے ان کے تعلق کی نوعیت کیا ہے؟

عام اردو والے اچھی اور کشادہ طرف نثر کے سلسلے میں ایک طرح کی مستقل بے رغبتی کا شکار رہے ہیں اور زعم اس بات کا ہے کہ ہماری زبان ہندوستان کی دوسری زبانوں کی بہ نسبت شائستہ شہری اور متمدن زیادہ ہے۔ مگر جس نثر کو ہم مہذب کہتے ہیں اس نے اردو پر کیا ستم ڈھائے ہیں ایک ابوالکلام آزاد اور رومانی نثر کے بعض معماروں (مثلاً سجاد انصاری، مہدی افادی، نیاز، میاں بشیر احمد، ل احمد اکبرآبادی، مجنوں گورکھپوری) کی کچھ تحریروں کا میرا من،

غالب، سرشار، خواجہ حسن نظامی، اشرف صبوحی، پریم چند، انتظار حسین کی نثر سے اگر مقابلہ کیا جائے تو بات صاف ہو جائے گی۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ ہم مہذب اور مصنوعی کے درمیان خط امتیاز کھینچنے سے قاصر ہیں؟ علمیت کے بوجھ سے نڈھال یا رومانیت کے شیرے میں لتھڑی ہوئی، اپنے پھکڑاپے کے احساس سے سمٹی سمٹائی، شرمائی لجائی ہوئی نثر جیتی جاگتی زندگی کے تلخ و ترش اور کھردرے حقایق کا بار نہیں اٹھا سکتی۔ نیم خوابیدہ اسالیب، اور دھارے سے عاری لہجے میں زمینی مسئلوں کی سمائی ہو ہی نہیں سکتی۔

کسر بیانی Under statement اور عجز بیانی میں فرق ہے یہ باتیں تخلیقی نثر کی تمام صنفوں کے حساب سے اہمیت رکھتی ہیں لیکن طنزیہ اور مزاحیہ نثر لکھنے والوں کے لیے کچھ اور اہمیت اس لیے رکھتی ہیں کہ زبان و بیان کے معاملے میں طنز اور مزاح کے مطالبات زیادہ بے لوچ لطیف اور نازک ہوتے ہیں۔ اس کارگہ شیشہ گری میں سانس آہستہ نہ لی جائے تو طنز کے دُشنام بننے اور مزاح کے مسخراپن بننے میں کچھ دیر نہیں لگتی۔ علاوہ ازیں یہ امر محض اتفاقی نہیں کہ طنز اور مزاح کا پیرایہ اختیار کرنے والوں میں ہمارے بعض سب سے اچھے نثر نگار شامل رہے ہیں۔ یہ بات اس طرح بھی کہی جا سکتی ہے کہ اچھی نثر اور وسیع ذخیرۂ الفاظ کی ضرورت تمام نثری اصناف میں مشترک سہی، مگر محدود لفظی کائنات اور غیر محتاط، مبالغہ آمیز اسلوب کے ساتھ چاہے کچھ اور لکھ لیا جائے کم سے کم طنز اور مزاح نہیں لکھا جا سکتا۔ غالب، فرحت اللہ بیگ، رشید احمد صدیقی سے محمد خالد اختر اور مشتاق احمد یوسفی تک کم سے کم چار اچھے مثالیں تو ہم تلاش کر ہی سکتے ہیں۔ اس سلسلے میں یوسفی کا نام خاص طور پر یوں بھی اہم ہے کہ اُن کی تحریریں ایک ایسے دور میں سامنے آئی ہیں جب لوگ لفظوں کا جادو بھلا بیٹھے ہیں اور لفظ بھی اپنا دائرہ اختیار سمیٹتے جا رہے ہیں۔ زبان کے خزانوں کا اتا پتہ اُسی کو ملتا ہے جس کے پاس وسیع انسانی تجربوں اور مشاہدات کا احاطہ کرنے والی نظر ہو اور طنز و مزاح کے معنی خیز اسالیب اُس کے ہاتھ آتے ہیں جو شیشوں کو سنبھالنے کا حوصلہ رکھتا ہو۔ یوسفی کی آبِ گم پڑھ کر دیکھ لیجیے! اور کچھ نہیں تو صرف اُس کی نثر کی ہی خاطر ـــ

O

(تاریخ، تہذیب اور تخلیقی تجربہ: شمیم حنفی، سنہ اشاعت اوّل: 2003، ناشر: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی)

طنز و مزاح کی شعریات

ایک زمانہ تھا کہ شعریات کی بحثیں سمٹی ہوئی تھیں۔ اس کا تعلق صرف تکنیکی مسائل سے تھا یعنی شعر و ادب کو برتا کس طرح جائے؟ اس کے لازمی اجزا کیا ہوں؟ اور حدود کس طرح متعین کیے جائیں؟ لیکن ایسے مسائل سے دوچار ہونے میں زیادہ تر بلاغت کے امور زیر بحث آتے۔ عروضی مطالعات کو مرکزِ نگاہ رکھا جاتا اور فکری موضوعات حاشیے پر رہتے۔ گویا شعریات کی حدیں تقریباً متعین تھیں۔ نثری مطالعات میں شعریات کم جگہ پاتی۔ یہی وجہ ہے کہ قدیم کتابوں میں افکار سے زیادہ فنی رموز سامنے رہتے، لیکن جیسے جیسے زمانہ بدلتا جاتا ہے شعریات کے مفہوم و معنی میں وسعت پیدا ہوتی جاتی ہے، اب تو اس کے حدود متعین کرنا ایک طرح سے متنازع عمل ہے۔ ایلکس پریمنگر اور ٹی وی ایف بروگین (Alex Preminger & T.V. F Brogan) کی 'دی نیو پرنسٹن انسائیکلوپیڈیا آف پوئٹری اینڈ پوئٹکس (The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics) میں مغربی اور مشرقی شعریات کی توضیحات الگ الگ خانوں میں رکھ کر کی گئی ہیں۔ مغربی شعریات کے اندراج میں یہ ہے کہ پوئٹکس یعنی شعریات مغرب میں اب تقریباً ہر اس عمل سے عبارت ہے جو انسان سے سرزد ہوتا رہا ہے اور اس کا حلقہ گویا تھیوری کا حلقہ ہوگیا ہے۔ اسی نقطۂ نظر سے مصنّفین کی تصنیفات پر نگاہ ڈالی جاتی ہے۔ ایک مثال فیودوستوئفسکی (Dostoevsty) سے دی ہے کہ مثلاً اس کی نگارشات کی بحث میں وہ نکات ابھارے جاتے ہیں جن کی حیثیت پرنسپل کی ہوتی ہے یعنی باضابطہ جن کا تعلق ضوابط سے ہے۔ اس اندراج میں یہ نہیں ہے کہ یہ ضوابط کہاں تک پھیلتے ہیں؟ لیکن یہاں ایک لفظ implicit وضاحت ہے اور اس لفظ کا مفہوم یہ ہے کہ یہ کامل بھی ہو، اس حد تک کہ اس سے اعتبار کیا جائے لیکن اس کے مضمرات میں ضمناً کسی شئے کا بیان بھی ہے۔ لہٰذا یقین کے

ساتھ ضمنی نکات بھی اس کے ذیل میں آتے رہے ہیں۔ اس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ پوئٹکس کی بحث کو اب مغرب میں سیال کردیا گیا ہے۔ اب اس کا تعلق غیر فطری (Extrinsic) تھیوری سے بھی ہے اور فطری (instrinsic) ضابطے سے بھی ہے، یعنی ان دونوں کے درمیان اس کے مباحث ہو سکتے ہیں یا ہوتے رہے ہیں، لیکن کبھی کبھی صاف لفظوں میں بھی اس کا اظہار کیا جاتا ہے کہ شعریات دراصل ادب کی تھیوری ہے جس سے ادبی ڈسکورس کی راہیں ہموار ہوتی ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ مغرب میں اس نقطۂ نظر پر زیادہ اعتبار کیا جارہا ہے، لیکن ہر حال میں لفظ 'ادبی' کی اہمیت سمجھی جاسکتی ہے یعنی اگر فکریات بھی بحث میں آئیں تو، ان کے ادبی رخ کو فراموش کرنا ممکن نہ ہو۔ صاف ظاہر ہے کہ یہاں ادبی اور غیرادبی میں فرق کرنے کا ایک رجحان واضح ہورہا ہے یعنی تھیوری کا تعلق زیادہ تر ادبی ہوگا تبھی شعریات کی توضیح ممکن ہو سکے گی، لیکن ایسے نقاد موجود ہیں جو غیرادبی اور ادبی سلسلے کو تقسیم کرنے کے لیے آمادہ نہیں۔ اب صورت یہ ہے کہ متنیات کا دخل عمل شروع ہوگیا ہے جس کا تعلق زبانی بھی ہوسکتا ہے اور غیرزبانی بھی اور جس میں ایک سبق آموز تصور بھی پنہاں ہوتا ہے۔

شعریات کی عمومی باتیں طنز و مزاح کی بوطیقا پر بھی صادق آتی ہیں یا آسکتی ہیں۔ دراصل زندگی اور اس کی قدریں ہموار نہیں۔ ایسی ناہمواری عمومی ذہن رکھنے والے لوگوں کو متاثر نہیں کرتی لیکن فنکار کا حساس اور ملتہب دل تمام نامناسبات سے نہ صرف اثر قبول کرتا ہے بلکہ ان کے بعض رخوں کو اپنی تخلیقی روش میں ایک خاص صورت کے ساتھ پیش کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔ قصہ یہ ہے کہ انسان تو ایک ہنسنے والا جانور ہے۔ اس کی ہنسی اضطراری نہیں ہوتی بلکہ اس کے پیچھے کوئی نہ کوئی پس منظر ہوتا ہے، رونے کی بھی صورت یہی ہے۔ چنانچہ ہیزلٹ (Hazlitt) اپنی کتاب 'دی اسپرنگس آف لافٹر' (The Springs of Laughter) میں ہنسی پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''مین از دی اونلی اینمل ہولافس اینڈ ویپس' (Man is the only animal who laughs and weeps) لہٰذا ہنسی کی اپنی اہمیت ہے جو انسان کو انسان بنانے میں معاون ہے اور جانوروں کی صف سے الگ کرتی ہے۔ رابرٹ چارلس ڈارون (Rober Charles Darwin) نے ہنسی کے بارے میں اپنے اظہارات میں اس امر کا ذکر کیا ہے کہ ہنسی کسی مشدد صورتِ حال کو یا تو چھپاتی ہے یا پھر اسے عیاں کر کے ذہنی تبدیلی کا باعث ہوتی ہے یہاں تک کے غصے کا بھی۔ ایسا نہیں ہے کہ ہنسی کا تعلق صرف مغرب سے رہا ہے۔ یہ تو انسان کی میراث

ہے جس پر کسی کا قبضہ نہیں، ہاں احساسات کی رو کو برتنے میں افتراق کی بہت سی صورتیں نکل سکتی ہیں۔ چونکہ طنز و مزاح میں ہنسی اس کی بوطیقا کا ایک عنصر ہے اس لیے میں نے تھوڑی سی اس کی وضاحت کرنی چاہی۔ گویا ہنسی محض تفننِ طبع کے لیے بھی ہو سکتی ہے اور غم اٹھانے کے لیے بھی، لیکن دونوں ہی صورتوں میں اس کی اہمیت مسلم ہے۔ اگر طنز و مزاح کی بوطیقا میں ہنسی کو ایک رکن مان لیا جائے تو بہت سے پہلو از خود واضح ہو جاتے ہیں۔ دراصل سماجی ناہمواری، سیاسی بازیگری، ادبی موشگافی، رشتے رابطے، لین دین یہاں تک کہ علم و ادب کے غیر متناسب حوالے بھی طنز و مزاح کا جزء لاینفک ہیں یا ہو سکتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ایک نقاد نے یہ بھی لکھا ہے کہ طنز و مزاح لکھنے والا اپنے موضوع کے بارے میں ایک خاص معیار رکھتا ہے اور اس معیار سے نیچے اترنے کے لیے تیار نہیں اور اس کا معیار ممکن ہے کہ idealism کا شکار بھی ہو۔ ایسی صورت میں بھی ناہمواریوں کی کریہہ شبیہ ابھر سکتی ہے جو طنز و مزاح کے لکھنے والوں کا منشا ہے۔
گویا بوطیقا کی دوسری شق وہ معیار ہے جو خالق طے کرتا ہے اور جس کے نقطۂ نظر سے چیزیں معتدل نظر نہیں آتیں۔ اگر قدیم طنزیہ اسلوب پر ایک نگاہ ڈالی جائے تو اندازہ ہوگا کہ جونیل (Juvenal) نے اسے اولا پوڈریڈا (Olla podrida) کہا ہے جس کے معنی ہیں Mish-mash اور Farrago۔ اور ان دونوں لفظوں کا اردو ترجمہ واقعات و حادثات کا گڈمڈ ہونا ہے جن کے طنزیہ اور مزاحیہ اظہار سے ذہنی کتھارسس بھی ہوتی ہے اور اخلاقی سبق بھی ملتا ہے۔
گویا طنز و مزاح کی شعریات کا ایک رکن ناہمواریوں کے ملغوبے کو نشان زد بھی کرنا ہے۔ قدیم مغربی ادبیات میں لوسی لی اَس Luci lius اور ہوریس (Horace) کی بڑی اہمیت رہی ہے۔ ان دونوں ہی نے ملغوبے کے تصور کو آگے بڑھاتے ہوئے اس کا احساس دلایا ہے کہ جس طرح ملغوبے کی کوئی شکل نہیں ہوتی اسی طرح طنز اپنے تیور سے پہچانا جاتا ہے اور اس کی کوئی واضح ہیئت بھی نہیں ہے۔ گزرتے ہوئے زمانے کے ساتھ جانسن (Johnson) نے وضاحت کی کہ طنز و مزاح کی شعریات میں حمق اور بداطواری مرکزی حیثیت رکھتی ہے جب کہ ڈرائڈن (Dryden) نے صاف لفظوں میں یہ کہا ہے کہ دراصل جو برائیاں ہیں ان برائیوں کو نشان زد کرنے کا نام طنز و مزاح ہے جب کہ ڈیفو (Defoe) نے اسے اصلاحی عمل سے منطبق کرنا چاہا ہے، لیکن میں یہاں سوئفٹ (Swift) کی ایک رائے قلمبند کرنا چاہتا ہوں اور وہ یہ ہے کہ طنز و مزاح ایک ایسا آئینہ ہے جس میں دیکھنے والا دوسروں کا چہرہ دیکھتا ہے نہ کہ اپنا۔ لازماً یہ چہرہ قبیح

ہوتا ہے۔ اسی لیے وہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ طنز لکھنے والا یا مزاحیہ نگار معیار کا گارجین بھی ہے اور احساسِ جمال کی پرداخت کا باعث بھی۔ وہ ایک ایسا شخص ہے جو تمام سماجی اغلاط کو سنسر کرتا ہے بلکہ ان کا مذاق اڑاتا ہے اور سماج کی بدقماشی کو واضح کرتا ہے۔ لہٰذا طنز نگار یا مزاحیہ نگار لازماً اصلاح کا کام سرانجام دیتا ہے۔ ان مباحث کی روشنی میں طنز و مزاح کے بوطیقائی پہلوؤں میں حمق، بداطواری، سماجی اغلاط نیز بدقماشی ہیں جن کا مسلسل اظہار ہوتا رہتا ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ طنز نگار ایک طرح سے ایک گارجین کا رول انجام دیتا ہے جس کے سامنے کچھ سچائیاں ہوتی ہیں ساتھ ہی ساتھ اسباق بھی، لیکن ان کا تعلق بہرحال جمالیاتی قدروں سے ناگزیر ہے۔ چنانچہ طنز و مزاح کی بوطیقا میں جمالیات کا رول بہت اہم ہوتا ہے جسے نظرانداز نہیں کیا جاسکتا ہے اور اسے اس کی شعریات کا حصہ سمجھنا چاہیے۔

اگر طنز کے ارتقائی سفر پر نگاہ رکھی جائے تو اندازہ ہوگا کہ اس کے ابتدائی نقوش ساتویں صدی قبل از مسیح سے ملنے شروع ہوجاتے ہیں۔ یونانی آرکی لوکس (Archilochus) اور ہپونیکس (Hipponax) اوّلین طنزیہ نگار سمجھے جاتے ہیں۔ اس کے بعد ہی ارسٹوفینس (Aristophanes) کے شاہکار سامنے آتے ہیں جس نے سماجی ناہمواریوں کو پراثر انداز میں نشان زد کیا ہے اور ان کی مذمت کی ہے۔ رومی بھی اس باب میں اہم رول انجام دیتے رہے ہیں جن میں ہوریس کا نام سبھوں کی زبان پر ہے۔ اکثر و بیشتر ہوریس کی طنزیہ تحریریں مقابلہ کے لیے جونیل کے ساتھ پیش کی جاتی ہیں اور کہا جاتا ہے کہ جونیل شدت پسند تھا جب کہ ہوریس کے یہاں انسانی جذبات کی عکاسی کا احساس ہوتا ہے۔ حالانکہ دونوں ہی ناہمواریوں کو رد کرتے نظر آتے ہیں جس کی تفصیل میں جانے کی ضرورت نہیں۔ اس باب میں 'پوپ' (Pope) کی 'مورل ایسیز' (Moral Essays) پر نگاہ رکھنی چاہیے۔ اسی طرح لوگوں نے 'چاسر' (Chaucer) کی 'کنٹربری ٹیلس' (Canterbury Tales) میں بہت سے طنزیاتی پہلوؤں کو نشان زد کیا ہے اور یہ سلسلہ طویل ہوتا جاتا ہے یہاں تک کہ 'سروینٹس' (Cervantes) تک آتے آتے طنز و مزاح کی باضابطہ بوطیقا تشکیل پاجاتی ہے: ہم میں ان عناصر کے ساتھ ساتھ مزاح کی چاشنی مقدم ہوتی چلی جاتی ہے اور جمالیاتی احساس بھی۔ گویا طنز کے ساتھ مزاح ہمیشہ سے پیچھے پیچھے چلتا ہے حالانکہ اردو میں صورت بالکل الٹی ہے۔ سترہویں صدی کے انگلش لٹریچر میں ڈرائڈن جیسا اہم طنز نگار پیدا ہوتا ہے جس کے یہاں مزاح کی بڑی خوبصورت صورتیں نکلتی

ہیں۔اس لیے کہا گیا ہے کہ ڈرائڈن نے طنز کو کافی آگے بڑھایا ہے۔لیکن اگر بوطیقائی پہلو پر غور کیا جائے تو احساس ہوگا کہ اس کے شاہکار مثلاً 'ابسلم اینڈ اچی ٹافیل' (Absalom and Achitophel) 'دی میڈل' (The Medal)، میک فلیکنو (Mac Flecknoe) اور 'دی ہنڈ اینڈ دی پنتھر (The Hind and the Panther) میں کوئی نیا رکن سامنے نہیں آتا سوائے اس کے کہ شدت میں اضافہ ہو جاتا ہے۔سوئفٹ نثر نگار ہے تو پوپ شاعر لیکن دونوں کی حیثیتیں مسلم ہیں۔ضرورت اس بات کی نہیں ہے کہ ان کی شعریات پر کچھ الگ بحث کی جائے۔صورت وہی ہے جس کا ذکر میں کر چکا ہوں۔جدید عہد میں نقادوں نے رومانی شعراء کے یہاں کتنے ہی طنز و مزاح کے عناصر تلاش کیے ہیں۔ مثلاً تھیکرے (Thackeray) فلابر (Flaubert) انتولے فرانس (Antole France) اور سموئل بٹلر (Samuel Butler) کے نام خاص طور پر لیے جاتے ہیں۔ہکسلے (Huxley) بھی پیچھے نہیں۔جارج آرویل (George Orwell) کی دونوں کتابیں 'Animal Farm' اور 'Nineteen Eighty Four' کا بطور خاص ذکر کیا جاتا ہے۔ ہکسلے نے اپنی کتاب 'Brave New World' میں کتنے ہی طنز و مزاح کے شگوفے کھلائے ہیں۔ان کی تحریروں کی شعریات کی تلاش کی جائے تو اندازہ ہوگا کہ ان کے یہاں کسی 'یوٹوپیا' (Utopia) کی تلاش ملتی ہے۔کریکچر (Caricature) سے بھی ان کا رشتہ ہے۔احمقانہ افعال بھی بوطیقا کی ایک شق ہیں۔یہاں مجھے یہ بھی کہنا چاہیے کہ شعراء اور ادباء دراصل جاوداں کردار کی تشکیل بھی کرتے ہیں جن میں حیرت زا زندگی کی رمق ہوتی ہے۔سرونٹس کے 'ڈان کوئی زوٹ' (Don Quixote) سے کون واقف نہیں؟

اردو میں دراصل مزاح کی پوزیشن قدرے مختلف رہی ہے۔ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ایک زمانے تک چرکین اور جعفر زٹلی ذہن پر چھائے رہے اور طنز سے پہلے ابتذال نے اپنی جگہ بنالی۔گویا طنز و مزاح کی شعریات میں ابتذال ایک عنصر بن گیا۔ایسے میں فحش نگاری کو بھی چھوٹ مل گئی اور رکاکت متعلقہ تحریروں کا مقدر بن گئی۔سودا ہوں کہ مصحفی کہ انشاء ہوں کہ رنگین، سبھوں کے یہاں ایسی کمزوریاں پائی جاتی ہیں۔اردو طنز و مزاح کی بوطیقا میں زہد و تقویٰ کی طرف بھی توجہ کی گئی ہے اور زاہد نے ایک کردار کے طور پر ہمارے سامنے ابھر کر ایک مستقل جگہ بنالی، لیکن مجھے یہ کہنے میں عار نہیں کہ 'اودھ پنچ' کا رول طنز و مزاح میں خاصی اہمیت کا حامل رہا ہے۔سودا کل بھی بڑے مزاح نگار تھے اور آج ان کا یہ منصب کوئی نہیں چھین سکتا۔

نظیر اکبرآبادی نے بھی اچھی خاصی صورت ابھاری، لیکن غالب نے تو طنز وظرافت کی ایک الگ ہی روش اپنے خطوط اور اشعار میں پیدا کی جس میں برجستگی اور بے تکلفی ابھر گئی۔ غالب کے یہاں شوخی اور برجستگی ان کے کمالِ فن کا نمونہ ہے گویا یہ دونوں شعریات کے پہلوؤں کی توسیع کرتے ہیں۔ اودھ پنچ' کا دور تو دوسرا دور ہے۔ ویسے بعض لوگوں کا اس پر اصرار ہے کہ طنز و مزاح کی عمارت کی پہلی باضابطہ اینٹ کے لیے سرشار کی 'فسانۂ آزاد' دیکھنی چاہیے۔ انھوں نے 'خوجی' کا کردار پیدا کیا جو آج بھی زندہ اور تابندہ ہے لیکن سرشار کے یہاں ہنسی اور ٹھٹھا بہت ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ ہنسنے ہنسانے پر زیادہ توجہ دینا چاہتے ہیں۔ لہٰذا اردو شعری بوطیقا میں ہنسی اور ٹھٹھے کی ایک جگہ ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ ان کا لہجہ بوائس ٹرس Boisterous ہے۔ دوسرے طنز و مزاح کے لکھنے والوں میں محفوظ علی بدایونی، سلطان حیدر جوش، ابوالکلام آزاد، ظفر علی اور عبدالماجد دریابادی کے نام خاص طور پر سامنے آتے ہیں۔ جوش کے یہاں ظرافت میں فلسفیانہ عنصر ایک خاص کیفیت کے ساتھ ابھرتا ہے۔ اس لیے کہہ سکتے ہیں کہ طنز میں ایسے جملے سامنے آتے ہیں جنھیں فصیح کہہ سکتے ہیں۔ عالمانہ سنجیدگی کے باوجود وہ دکھتی رگوں پر اس طرح انگلیاں رکھتے ہیں کہ ایک ٹیس سی ابھر جاتی ہے جب کہ ظفر علی خاں ایک طرح سے ٹیرر (Terror) پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ سجاد انصاری مغرب سے متاثر ہیں اور مکر و ریا کو ایک خاص انداز میں طنز و مزاح کے عنصر کے طور پر اپنانے کی کوشش کی ہے ملا رموزی کی 'گلابی اردو' میں بھی ملکی اور غیر ملکی سیاست پر نشتر زنی انھیں قابلِ لحاظ بنا دیتی ہے۔ عظیم بیگ چغتائی اپنی تہذیب و ثقافت کے علمبردار رہے ہیں اور مشرقیت کی فضا کو شدید بنا کر سامنے لانے میں ان کا جواب نہیں لیکن سادگی ان کے طنز و مزاح کا جوہر ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ یہ مشرقی بوطیقا کی بھی ایک صنف ہے۔ مرزا فرحت اللہ بیگ دراصل کرداروں کی تصویر کشی پر خاصا زور دیتے نظر آتے ہیں لیکن محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنے عمل میں کبھی کبھی ایسا رخ اختیار کرتے ہیں جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ بنی بنائی صورتوں کو بگاڑنا چاہتے ہیں۔ خواجہ حسن نظامی کی مشرق پرستی نے انھیں ایک خاص حد میں رہنے پر مجبور کیا ہے، لیکن ان کے بیانات میں شوخی کے ساتھ سنجیدگی بھی ملتی ہے۔ شوکت تھانوی طنز سے زیادہ مزاح پسند ہیں۔ ان کے مقابلے میں پطرس بخاری کی اہمیت یوں مسلم ہے کہ ان کے یہاں علم بھی ہے اور اس کے اظہار کا طنزیہ اور مزاحیہ اسلوب بھی۔ وہ حالات کا موازنہ کرسکتے ہیں، غلو اور اغراق کی منزل میں جاسکتے ہیں اور اپنا زاویہ نظر

پیش کر سکتے ہیں۔ ان کے یہاں سنجیدگی سے باوجود ہنسنے ہنسانے کی فضا ملتی ہے پھر اس میں اچھا خاصا سبق بھی۔ پطرس کے مضامین یوں یوں بھی شاید سب سے زیادہ پڑھے گئے ہیں۔ پطرس کے یہاں مغربی اثرات دیکھے جاسکتے ہیں بلکہ اس تناظر میں ہی ان کی بوطیقا کا جائزہ لیا جاسکتا ہے جب کہ رشید احمد صدیقی اپنی تہذیب سے جڑے معلوم ہوتے ہیں اور علی گڑھ کلچر کو ایک خاص انداز میں پیش کرنے میں سب سے آگے ہیں۔ مقامیت ان کی پھیلتی ہے اور دوسرے علاقوں کو بھی اپنی زد میں لے لیتی ہے۔ ان کے یہاں تضادات کے عمل سے سیاسی، سماجی اور معاشی صورتِ حال نمایاں ہو جاتی ہے۔ کرشن چندر کی اکثر تحریروں میں طنز ایک خاص انداز سے ابھرتا ہے۔ 'گدھے کی سرگزشت' اس کی ایک واضح مثال ہے کہہ سکتے ہیں کہ وہ اپولیس کی 'گولڈن ایس' (Golden As) سے متاثر ہیں۔ کنہیا لال کپور ایک ذہین اور متین طنز نگار کی صورت میں سامنے آئے۔ ان کے یہاں ایک سنجیدگی کی کیفیت رہتی ہے لیکن وہ اس سنجیدگی میں کئی ایسے موڑ پیدا کر دیتے ہیں جن کے بارے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ وہ مغرب کے بہترین satrists کی تحریروں سے واقف ہیں، لیکن یہ نہیں کہا جاسکتا کہ ان ادیبوں نے طنز و مزاح کی کوئی نئی بوطیقا تشکیل دی۔

نئے لکھنے والوں کی طرف آیئے تو ایسا محسوس ہوگا کہ بعض بے حد اہم نام سامنے آگئے ہیں۔ ابن انشاء اور مشتاق احمد یوسفی سے کون واقف نہیں؟ لیکن یہ لفظوں سے کھیلتے ہیں۔ واقعات ان کے یہاں کم سے کم ہوتے ہیں۔ ان کی ذہانت ہر موڑ پر ان کا ساتھ دیتی ہے جب کہ مشتاق احمد یوسفی اپنی شوخی کے لیے معروف ہیں۔ ان کے طنز میں لطافت کا پہلو بہت نمایاں ہے۔ ان کی برجستگی بھی قابلِ لحاظ ہے۔ واضح رہے کہ برجستگی اور لطافت طنز و مزاح کی بوطیقا کے لازمی اجزاء ہیں۔ شفیق الرحمٰن، احمد جمال پاشا، نریندر لوتھر، ابن اسماعیل، تخلص بھوپالی، خواجہ عبدالغفار وغیرہ ایسے نام ہیں جنھیں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا، لیکن ان لوگوں سے بہت پہلے مجھے انجم مانپوری کا ذکر کرنا چاہیے جن کی ظریف اور طنزیہ تحریروں میں واقعات ہوتے ہیں جب کہ اردو ظرافت اور طنز کی تاریخ اپنے دامن میں زیادہ epidsodes نہیں رکھتی حالاں کہ مغرب میں طنز و ظرافت کی بوطیقا بغیر ایپی سوڈ کے مرتب نہیں ہوتی۔ انجم مانپوری نے اپنی شاہکار تحریروں میں واقعات کو اس طرح پیش کیا ہے کہ ہماری سماجی زندگی کے کتنے ہی قبیح پہلو ابھر جاتے ہیں اور جنھیں ہم بالکل عریاں دیکھتے ہیں۔ انجم قہقہے نہیں لگاتے بلکہ تبسم زیرلبی سے

نشتر زنی کرتے نظر آتے ہیں۔ آج کے لکھنے والوں میں مجتبیٰ حسین خاصے اہم سمجھے جاتے ہیں۔ انھوں۔ ز اپنے ایک مضمون ’تکلف برطرف‘ میں اپنے خیالات اس طرح واضح کیے ہیں:

ہے۔ نوایہ ۔مقدس فرض جانتا ہوں اور قہقہہ لگانے کو دنیا کا سب سے بڑا ایڈونچر، سائنس کی ترقی نے انسان کی شخصی مہماتی زندگی کا گلا گھونٹ دیا ہے۔ امریکہ کو کولمبس نے دریافت کرلیا، ماؤنٹ ایوریسٹ کو تین سنگھ نے فتح کرلیا۔ سائنس دانوں نے چاند پر کمندیں پھینک دیں۔ اب عام آدمی کے اس ایڈونچر کے لیے باقی ہی کیا رہ گیا ہے۔ لے دے کے وہ صرف قہقہہ ہی لگا سکتا ہے اور جب کوئی شخص کھل کر قہقہہ لگاتا ہے تو یوں محسوس ہوتا ہے جیسے اس نے امریکہ کو دوبارہ دریافت کرلیا ہو یا ماؤنٹ ایورسٹ کو پھر سے سر کرلیا ہو۔ زندگی کے بے پناہ غموں میں گھرے رہنے کے باوجود انسان کا قہقہہ لگانا ایسا ہی ہے جیسے وسیع سمندر میں بھٹکے ہوئے جہاز کو اچانک کوئی جزیرہ مل جائے۔“

(تکلف برطرف، ص 12)

دیکھا آپ نے؟ وہ ہنسنے اور ہنسانے کو adventure سمجھتے ہیں۔ اس اقتباس پر غور کیجیے تو محسوس ہوگا کہ وہ سوسائٹی کے مدارج کی بات کررہے ہیں اور اس میں ایک عام آدمی کی کیا پوزیشن ہوسکتی ہے اس کا احساس دلا رہے ہیں۔ ان کے یہاں طنز اور مزاح زندگی کے اٹوٹ رخ سہی، لیکن وہ ان کا منبع غم والم کو قرار دیتے ہیں۔ گویا جب تک ناہمواری کسی سیکشن کو مغلوب نہ کردے اس وقت تک یہ ممکن نہیں کہ طنز وظرافت کی حقیقی فضا قائم ہوسکے۔ ’تکلف برطرف‘ دراصل ان کے طنز ومزاح کی عقبی زمین پر بھی بھرپور روشنی ڈالتا ہے۔ دراصل معاشرے کی تمام ترزبوں حالی ان کی تحریر میں آئینہ ہوجاتی ہے اور ان کا دردمندانہ احساس کتھارسس بن کر ابھرتا ہے۔ ان کے مشاہدات وتجربات ایک خاص وضع اختیار کرلیتے ہیں جو، ان کے خاکوں میں بھی نمایاں ہیں۔ گویا ان کی بوطیقا طبقات کی تفریق سے وجود میں آتی ہے۔ کسی مفلس کا ہنسنا ایک ایڈونچر سے کم نہیں، بڑی بات ہے۔

اردو کے بعض کرداروں کی طرف اگر ہماری نظر جائے تو ’خوجی‘، ’ظاہر دار بیگ‘، ’گوہر مرزا‘، ’مولوی صاحب‘، ’ہیلن‘، ’حاجی بغلول‘، ’چچا چھکن‘، ’پاندان والی خالہ‘، اور ’غفور میاں‘ جیسے کردار ہمارے سامنے ہوں گے۔ خوجی کا ذکر میں پہلے کرچکا ہوں۔ دراصل اردو میں بھی طنز وظرافت

نے کئی منزلیں طے کی ہیں۔ لیکن کچھ صورتیں ایسی ابھرتی ہیں جن سے احساس ہوتا ہے کہ سودا اور اکبرالہ آبادی کے بعد طنز وظرافت کی شاعرانہ فضالازماً مدھم ہوگئی اور زیادہ تر توجہ زن وشو کے تعلقات، پیار محبت کے سطحی قصے، ایسے عشقیہ مراحل و مسائل جن میں کوئی زندگی نہیں ہمارے اکثر شاعروں کے مستقل موضوعات بن گئے تھے۔ حالانکہ ہمارے سامنے دنیا بھر کی مثالیں بھری پڑی تھیں کہ ہم کس حد تک طنز وظرافت کے باب میں سنجیدہ اسلوب اختیار کر سکتے ہیں اور فکر و نظر کی نئی دنیا بسا سکتے ہیں۔ میں نے 'واہی' پر ایک طویل مضمون لکھا ہے اور مجھے محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنے شاعرانہ بیان میں وہ تمام طور برت سکتے تھے جن کی بنیاد پر اس صنف کی نہ صرف بوطیقا کی توسیع ہوتی ہے بلکہ کئی اہم ثقافتی پہلو بھی سامنے آجاتے ہیں۔ جو عیوب میری نگاہ میں شاعروں کے حوالے سے سامنے آتے ہیں وہ بہت نمایاں ہیں۔ مثلاً اپنے تخلص کو بگاڑنا، اپنے آپ کو جوکر اور مسخرہ بنا کر پیش کرنا، تمسخر میں فحش نگاری کو راہ دینا، سطحی ہنسی کو ابھارنا، واقعات سے لاتعلق ہونا، ظرافت کی روح کی تفہیم سے گریز کے عمل سے گزرنا، طنز کے مقاصد سے بیگانہ ہونا وغیرہ وہ عناصر ہیں جو اکثر شاعروں میں مشترکہ طور پر پائے جاتے ہیں اور حیرت زا امر یہ ہے کہ ایسے شعراء ان کو شعریات کا جز سمجھتے ہیں۔

علامہ اقبال، سید محمد جعفری، راجہ مہدی علی خان، ہلال رضوی، شاد عارفی، شہباز امروہی، ہلال سیوہاروی، دلاور فگار، رئیس امروہوی، مرزا محمود سرحدی، اسرار جامعی، فرقت کاکوی، سرفراز شاہد اور ساغر خیامی وغیرہ ایسے فنکار ہیں کہ ان کے یہاں طنز ومزاح کی کئی صورتیں ابھرتی ڈوبتی نظر آتی ہیں، لیکن عمومی طور پر ہنسنے ہنسانے کا عمل شدید نظر آتا ہے۔ اصلاحی صورتیں کم سے کم لائی جاتی ہیں۔ سماج کی ناہمواری، خامی اور کمی سے ان کا رشتہ تو ہے لیاکن بھرپور نہیں۔ اکبر کے طور پر پیش کیے جاسکتے ہیں۔ اقبال نے بھی ظریفانہ شاعری کی ہے لیکن ایسی exception شاعری میں بھی طنز کی زیریں لہریں موجود ہیں۔ ترقی پسند شعراء میں سید محمد جعفری نے کچھ ایسی صورت پیدا کی کہ فرقہ واریت اور فساد کے ساتھ ساتھ رہنماؤں کی بھی صورت نمایاں ہو جائے۔ راجہ مہدی علی خاں نے فسادات پر تو باقاعدہ نظمیں کہیں، لیکن ان کا خاص اسلوب لازماً پسند کیا جائے گا۔ سید محمد جعفری نے بعض شعروں میں ملک سے باہر کی صورتوں کو ہدف بنانے کی سعی کی ہے۔ فلسطین، اسرائیل اور ویتنام نیز اقوام متحدہ پر بھی نظمیں کہی ہیں۔ یہ سب سیاسی نظمیں نہیں ہیں لیکن سیاسی بازیگری کو واضح کرتی ہیں۔ دلاور فگار سیاست اور مفاد پرستی کو

اپنا موضوع بناتے ہیں اور آج کی جو صورت حال ہے اسے خوش اسلوبی سے نشان زد کرتے ہیں۔ شاد عارفی کی ایک نظم 'غدار' کبھی میں نے پڑھی تھی ایسا محسوس ہوا کہ اُردو طنز و مزاح میں نئی شق پیدا ہو رہی ہے۔ سماجی احوال کو برتنے والوں میں شہباز امروہوی قابل لحاظ سمجھے جاتے ہیں۔ انھوں نے رشوت اور دوسرے قابلِ نفریں امور پر بعض اچھی نظمیں کہیں ہیں۔ 'چور بازاری' تو کئی شاعروں کا موضوع رہا ہے لیکن غریبی اور مفلسی پر شاد عارفی نے خصوصی توجہ کی ہے۔ ہلال سیوہاروی کے یہاں بھی یہ صورت ملتی ہے۔

لیکن میں انتہائی افسردگی سے اس کا اظہار کرنا چاہتا ہوں کہ ذی علم فنکاروں کے یہاں طنز و مزاح کے وہ عناصر ضرور ملتے ہیں جو مغرب کے معیار پر بھی پورے اترتے ہیں، لیکن شاعروں میں جو پھکڑ پن کی صورتیں سامنے آتی رہتی ہیں وہ اس اعلیٰ صنف اور فن کو بس مجروح کرتی ہیں۔

O

آبشار اور آتش فشاں

فضیل جعفری ان معدودے چند نقادوں میں سے ہیں، جن کی تحریروں کا مجھے شدت سے انتظار رہتا ہے۔ انتظار اس لیے کہ 'بے باکی اور صاف گوئی' ان کی تنقیدی گفتار کی ایک نمایاں شان ہے۔ میرے نزدیک وہ محمد حسن عسکری، سلیم احمد، شمیم احمد (پاکستان) اور وارث علوی کی قبیل کے نقاد ہیں۔ فرق بس اتنا ہے کہ فضیل محض چھیڑ خانی پر اکتفا نہیں کرتے، وہ نہ استدلال پر تاثر کی بے محابا رَو کو حاوی ہونے دیتے ہیں نہ اپنے دعوے کو دیگر غیر متعلق جزئیات میں گم ہونے دیتے ہیں۔ فضیل جعفری کی نئی تنقیدی کتاب 'آبشار اور آتش فشاں' (جس میں سن اشاعت 2007 درج ہے اور جسے قومی کونسل دہلی نے شائع کیا ہے) ان کے اسی شعار کے ساتھ مخصوص ہے اور جو گیارہ طویل مقالات پر مشتمل ہے۔

فضیل جعفری کی پہلی تنقیدی تصنیف 'چٹان اور پانی' (1974) شروع سے آخر تک کئی متنازع ادبی مسائل کو محیط تھی۔ ان دنوں فضیل جعفری جوان العمر تھے اور وہ جدیدیت کا زمانہ عروج تھا۔ محمود ہاشمی، خلیل الرحمٰن اعظمی، وزیر آغا، شمس الرحمٰن فاروقی اور گوپی چند نارنگ کی تحریریں جدیدیت کا روزمرہ بن گئی تھیں۔ احتشام حسین اور عمیق حنفی کے مناظرے نے ان مباحث میں کافی حدت پیدا کر دی تھی۔ اسی دوران فضیل بھی جدیدیت کے ایک اہم علم بردار کے طور پر ابھرے اور اس فتیلے کو آگ دکھانے میں کوئی کسر نہیں اٹھا رکھی۔ 'چٹان اور پانی' میں انھوں نے ترقی پسندی کے برخلاف جدیدیت کو قائم کرنے نیز جدیدیت سے متعلق ان شکوک و شبہات کو دور کرنے کا بیڑا اٹھایا تھا جو قریب ترین پیش رَووں کی طرف سے پیدا کیے گئے تھے۔ 'آبشار اور آتش فشاں' کے بالترتیب دو مضامین موسوم بہ 'ساختیاتی کباب میں رد تشکیل کی ہڈی' اور تھیوری، امریکی شوگر ڈیڈی اور مابعد جدیدیت' میں مابعد جدیدیت پر وہ اسی طرح حملہ آور

ہوئے ہیں جس طرح 'چٹان اور پانی' میں ترقی پسندوں کو آڑے ہاتھوں لیا تھا۔ ان مضامین کو پڑھنے کے فوری بعد یہ ضرور محسوس ہوا تھا کہ فضیل کی نگاہیں کہیں پر تھیں اور نشانے پر کوئی اور تھا۔ ورنہ دونوں مضامین میں محض ان حوالوں کو بنیاد بنا کر باتیں زیادہ بنائی گئی ہیں جو تصویر کے محض ایک رخ کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ بہتر یہ ہوتا کہ گوپی چند نارنگ کو ذہن میں رکھے بغیر ان نظریات کے برمحل اور بے محل ہونے ہی پر اپنے موقف کی بنیاد رکھی جاتی جن سے اس کے تناظر کی تشکیل ہوئی ہے۔ جدیدیت خود ایک صورت حال تھی، جس نے مغرب میں مذہبی سطح پر اصلاح و انکار کی روش کو ہوا دی تھی اور جو بہ یک وقت ادب ہی نہیں مصوری، موسیقی اور آرچی ٹیکچر کے اسالیب پر اثر انداز ہوئی تھی۔ ایڈولف لوز کے اس تصور نے ایک اشتہار کی صورت اختیار کر لی تھی کہ Decoration is a crime لاکور بسے کا یہ تصور کہ A house is a machine for living بہت مشہور ہوا تھا۔ اسی کی تمثیل کی ایک صورت اس زمانے کے 'جوتا گھروں' اور 'ڈبل دار عمارتوں' میں دیکھی جا سکتی ہے۔ مابعد جدیدیت کے اثرات زگمنٹ بامین اور انتھنی گڈنس وغیرہ کے عمرانیاتی مطالعوں، بین الاقوامی رابطوں پر جیمس ڈیرڈیرین اور سیاست، اخلاقیات اور شناخت وغیرہ موضوعات پر جان ازی اور اسکاٹ لیش وغیرہ کے مابعد جدید مطالعوں سے نئی اور بدلی ہوئی صورت حال کو بخوبی سمجھا جا سکتا ہے۔ بالخصوص سوزان ہیکمن، اسٹیون سیڈ مین، ڈونا ہراوے اور کیتھرین ہیلیس کی تحریروں سے جنسی سیاسیات، تہذیبی شناخت، سائبر نیٹکس، جدید برقیاتی تکنالوجی اور ادب وغیرہ میں جو غیر روایتی اور بنیاد مخالف تصورات نے راہ پائی ہے، اسے مابعد جدید صورت حال ہی سے ملحق کر کے دیکھا جا سکتا ہے۔

اس مختصر تحریر میں فضیل جعفری کے خیالات پر تفصیل کے ساتھ گفتگو کی نہ تو گنجائش ہے اور نہ ہی مجھے مناظرہ آرائی سے کوئی خاص ذہنی نسبت ہے، بس اتنا ہی کہنا چاہوں گا کہ جو حوالے انھوں نے مابعد جدیدیت کو مسترد کرنے کی غرض سے یکجا کیے ہیں وہ یقیناً کم اہم نہیں ہیں لیکن مابعد جدیدیت کے حق میں جن کتابوں کا ایک انبار سا لگا ہے، انھیں چھونے کی بھی انھوں نے زحمت نہیں کی۔ ساختیات پس ساختیات کی قدر و قیمت گھٹانے کے ساتھ ان کا دعویٰ یہ بھی ہے کہ

"شمس الرحمٰن فاروقی نے پہلے غالبؔ اور پھر میرؔ کے صدہا اشعار کی تشریح جس انداز میں کی ہے اس کے ڈانڈے ساختیاتی اور پس ساختیاتی تنقید سے ہی ملتے ہیں (سب سے پہلے میں نے ہی ڈی کنسٹرکشن کے ذیل میں فاروقی کے اس اطلاقی عمل کی طرف اشارہ کیا تھا، جو ادبی

اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ بابت 1996ء میں شامل ہے)۔ فضیل نے خلیل مامون کے بارے میں لکھا ہے کہ ایڈمنڈ ہُسرل اور مارٹن ہیڈیگر کے فلسفہ لسان پر سب سے پہلے انھیں نے بحث کی تھی۔ جب کہ ستر کے دہے میں محمد علی صدیقی نے نہ صرف انھیں اپنا موضوع بنایا تھا بلکہ ساختیات کے عنوان سے پہلا مضمون بھی انہیں کا لکھا ہوا ہے، جو ان کی پہلی تنقیدی کتاب 'توازن' میں شامل ہے۔ مظہری ساختیات یا پس ساختیات پر ہائیڈیگر کے اثرات اور ہائیڈیگر زندہ خداؤں کے درمیان جیسے مضامین میں ضمیر علی بدایونی نے ایسے بہت سے پہلوؤں کا احاطہ کرلیا ہے جنھیں دیگر نقادوں نے چھوا تک نہیں تھا۔ بر سبیل تذکرہ یہ بھی عرض کردوں کہ وجودیت پر سب سے پہلا مضمون بھی ضمیر علی بدایونی کا تھا۔ یہ مضمون 'اقبال وجودیوں کے درمیان' کے عنوان سے 'ماہِ نو' (کراچی) میں شائع ہوا تھا۔

فضیل جعفری نے مابعد جدیدیت کے تعین زماں کے مسئلے پر بھی بحث کی ہے۔ جدیدیت کے آغاز اور خاتمے کے بارے میں بھی ہم کسی ایک تاریخ پر متفق نہیں ہوسکتے۔ آخری تجزیے کے طور پر بس یہی کہہ کر تسلی کرلی جاتی ہے کہ جدیدیت ایک سلسلہ جاریہ ہے اور ہر دور کی جدیدیت کے اپنے تقاضے اوراپنی پہچان کے معیار ہوتے ہیں۔ اینڈریو بینیٹ بھی مابعد جدیدیت کے تعلق سے اس خیال کا حامی ہے کہ مابعد جدیدیت میں 'مابعد' کا سابقہ خود ایک استبعاد کا حکم رکھتا ہے۔ کیوں کہ (مابعد:Post) یا عصری (جدید:Modern) کے بعد کیا۔ عصری کے بعد کیسے کوئی چیز واقع ہوسکتی ہے۔ جب کہ عصری محض عرصۂ رواں سے عبارت ہے۔ اس صورت میں وہ مابعد جدیدیت کے کسی بھی زمانی تعین کے خلاف ہے۔ جیسے جدیدیت کے لیے وقت کا تعین خود ایک چیلنج سے کم نہیں ہے۔ اگر معروضیت کے ساتھ غور کیا جائے تو جدیدیت کی قائم کردہ Vocabulary اور مابعد جدیدیت کی Vocabulary کے تقابل ہی سے یہ بات صاف ہوجاتی ہے کہ (خصوصاً) ادبی مطالعے میں دونوں میں جتنا اتفاق ہے اختلاف اس سے کم نہیں ہے۔ جدیدیت کی طرح مابعد جدیدیت سے بھی اختلاف کی کافی گنجائش ہے، لیکن مابعد جدیدیت نے ادب کی تفہیم کے دائرے کو وسیع بھی کیا ہے اور انکار کی اس روش کو برقرار بھی رکھا ہے، جس کے لیے پہلے بھی عرض کرچکا ہوں کہ انکاریت ایک ایسی وبا ہے جو مغربی معقولیت پسندوں کی طویل روایت، استقامت اور اخلاقی نفاست کے تئیں ایک چیلنج کا حکم رکھتی ہے۔ مابعد جدیدیت تصور کے تناظر میں ردتشکیل Deconsrtuction کی خاص اہمیت ہے، جس کے

بارے میں یہ سوال کیا جاسکتا ہے کہ کیا واقعی اس کا مقصد ہر اس روایت کوتہس نہس کرنا ہے (جیسے جدیدیت کے تشکیلی تناظر میں مستقبلیت اور دادائیت وغیرہ کے علاوہ ایبسرڈٹی کے تصور کا خاص حصہ تھا جن کی بنائے ترجیح NO پر تھا) جو صدیوں سے نکھرتی، سنورتی اور منتقل ہوتی چلی آرہی ہے یا اس تنظیم ہی کی مخالفت اس کے مقصد میں شامل ہے جو انسانوں کو یکجہتی کے ساتھ زندگی بسر کرنے کے بلند کوش مقصد پر استوار ہے۔ کیا ردتشکیل کے پاس ان شبہات کا کوئی تدارک ہے کہ اس نے بھی Cynic علم و اشاعت کے لیے زمین تیار کی ہے جو دانش ورانہ منظرنامے میں ایک ایسے مہلک کیڑے کی طرح ہے جو نباتات کو اندر اور باہر کی طرف کھوکھلا اور چھلنی کردیتا ہے۔

فضیل جعفری کی اس کتاب کی سب سے اہم خصوصیت یہ ہے کہ انھوں نے نظریات کے مباحث کو محض دو مضامین تک محدود رکھا ہے۔ دوسرے تمام مضامین کا تعلق اطلاقی سے زیادہ عملی تنقید سے ہے۔ عملی تنقید میں فضیل پہلے سے قائم کردہ دعووں کی تکرار سے ہمیشہ گریز کرتے ہیں۔ اپنے اس عمل میں وہ دوسروں نقادوں کی طرح مغربی حوالوں کی بارات بھی نہیں سجاتے اور نہ ہی اقرار پر اکتفا کرتے ہیں کیونکہ 'انکار' ان کی تنقید کا بھی سب سے نمایاں کردار ہے۔ 'پریم چند کو سمجھنے کی ایک ناتمام کوشش' اس ذیل میں توجہ کے لائق ہے۔ پریم چند کا نام اور اردو فکشن کی روایت میں ایک آرچی ٹائپ کی حیثیت رکھتا ہے۔ انتظار حسین نے جس طور پر پریم چند کو رد کیا تھا، جدیدیت نے اس سے کہیں زیادہ پریم چند کو بے اوقات ٹھہرانے میں کوئی کسر نہیں اٹھارکھی۔ جس سے پریم چند کا تو کچھ نہیں بگڑا ہماری ایک پوری نوجوان نسل ضرور گم کردہ راہ ہوئی۔ فضیل نے پورے استدلال اور قوت کے ساتھ پریم چند کے غیر معمولی Contribution کو ثابت کرنے کی سعی کی ہے۔ فضیل کا یہ خیال نہایت درست ہے کہ "پریم چند کے افسانوں کا کینوس بہت وسیع ہے" اور یہ بھی کہ "منٹو، بیدی، کرشن چندر اور غلام عباس وغیرہ نے غیر محسوس طریقے سے پریم چند تک کی حسیت کی توسیع کی ہے" لیکن خطابت وحمایت کی دھن میں وہ بعض مقامات پر غیر ضروری وکالت کرتے ہوئے عجیب سا تاثر مہیا کرتے ہیں۔ وہ یہ تو بتاتے ہیں کہ پریم چند نے جن راجپوت روایات (خودداری، قوم پرستی اور حب الوطنی وغیرہ) کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے وہ ہمارا قیمتی ورثہ ہی نہیں ہمارے لیے ایک زندہ حقیقت بھی ہے۔ (تسلیم) لیکن وہ یہ نہیں بتاتے ہیں کہ ان افسانوں کی فنی قدر کیا ہے۔ محض کسی قدر کو glorify کرنے

سے کوئی بھی تحریر، تخلیق کا درجہ حاصل نہیں کر لیتی۔ پریم چند کے یہاں اور بھی بہت کچھ ہے، جس میں تنوع بھی ہے اور جو تخلیقیت کے اعتبار سے بھی کافی اہم ہے۔

فضیل جعفری نے غلام عباس یا احمد ندیم قاسمی پر قلم اس لیے نہیں اٹھایا ہے کہ وہ ان کے نزدیک اہم فکشن نگار ہیں بلکہ اس لیے کہ انھیں مسلسل نظر انداز کیا جاتا رہا ہے۔ غلام عباس یقیناً ایک اہم افسانہ نگار ہیں اور بقول فضیل منٹو، کرشن چندر، بیدی اور عصمت کے ساتھ ان کا نام لینا چاہیے۔ فضیل نے مجموعاً غلام عباس کی تکنیک کو موضوع بحث بنایا ہے نیز یہ کہ کردار نگاری، اسی تکنیک کا ایک حصہ ہے۔ فضیل نے غلام عباس کی کردار نگاری پر بڑی عمدہ بحث کی ہے۔ خود غلام عباس نے اپنے ایک مضمون میں لکھا تھا کہ ''کہانی لکھنے کے لیے سب سے پہلے مجھے ایک کردار کی جستجو ہوتی ہے۔ یہ کردار سچ کا یعنی گوشت پوست کا ہونا چاہیے۔ میں اسے اپنے ذہن میں تخلیق نہیں کرتا بلکہ وہ مجھے زندگی ہی میں مل جاتا ہے۔ میرا اس پر کچھ قابو نہیں ہوتا اور نہ میں اپنے نظریات اس کی زبان سے کہلواتا ہوں۔ میں تو خود چپکے چپکے اس کی باتیں سنتا اور اس کے اعمال و افعال کو دیکھتا رہتا ہوں اور یوں رفتہ رفتہ میں اس کے مزاج کو کچھ کچھ پہچاننے لگتا ہوں۔ کردار اور افسانہ نگار کی اسی جان پہچان کو دراصل کردار نگاری سمجھتا ہوں۔'' فضیل، سیاہ و سفید، بھنور، سایہ، غازی مرد، اور بردہ فروش' کے کرداروں پر بحث کرتے ہوئے اس نکتے پر بجا طور پر خصوصی زور دیتے ہیں کہ 'وہ (غلام عباس) کرداروں کی خارجی زندگی کا استعمال محض داخلی پہلوؤں کو ابھارنے اور اجاگر کرنے کے مقصد سے کرتے ہیں۔'' 'عصمت چغتائی کا فن' عصمت کے فکشن پر لکھے ہوئے مضامین میں معرکے کا مانا جائے گا کیوں کہ فضیل نے نہایت معروضیت کے ساتھ عصمت کے مقام کا تعین کیا ہے اور بیانیہ پر ان کی مضبوط گرفت کو ایک دعوے کے طور پر پیش کیا ہے۔

'وارث علوی اور فکشن کی تنقید' ایک اچھا مضمون ہے۔ یہ اور بھی اچھا ہو سکتا تھا اگر فضیل ان کی کمزوریوں کو بار بار Justify کرتے ہوئے نہ چلتے۔ وارث اور ان کی تنقید فضیل کو عزیز ہے، اسی محبت آمیز رشتے نے فضیل کے قلم پر بھی قدغن لگائی اور وہ کھل کر وارث کو کٹہرے میں کھڑا نہیں کر سکے۔ ڈب مارنا، چمکارنا، بچالینا بھی تنقید کے داؤ ہیں، جنھیں آزمانے کا فن ہمارے فضیل جعفری کو خوب آتا ہے۔ 'آبشار اور آتش فشاں' بھی اس طرح کے داؤ پیچ سے خالی نہیں ہے۔

لطف کا اک مقام ہے یہ بھی

○

ادب اور جنس

''افلاطون نے آج سے ڈھائی ہزار برس پہلے اخلاق کے تحفظ کے لیے ہر اس تحریر پر پابندی لگا دینا ضروری بتایا تھا جو جذبات میں اشتعال پیدا کر کے عقل کی گرفت کو کمزور کرنے کی موجب بنے۔ لیکن اگر جذبات میں اشتعال پیدا کر کے عقل کی گرفت کو کمزور کرنا واقعی کوئی جرم ہے تو اسے تحریر تک کیوں محدود رکھا جائے اور دائرہ کو وسیع کیوں نہ کیا جائے؟ غصہ بھی انسانی جذبات کو مشتعل کر کے عقل کی گرفت کو ڈھیلی کر دیتا ہے۔ اپنے ملک اور نظریہ میں کٹرپن بھی تعقل کی رہنمائی گوارہ نہیں کرتا اور عصبیت و تنگ نظری بھی متوازن نہیں رہنے دیتی۔ اگر انسانی مزاج سے ہم ان کی تمام فطری کیفیات کو اخلاقی اوزار سے کھرچ دے سکتے ہیں تو بے شک ہمیں یہ حق حاصل ہو سکتا ہے کہ تحریری عمل کے ساتھ بھی رعایت نہ برتیں ورنہ بصورت دیگر ہمارا فیصلہ منصفانہ نہیں کہلائے گا۔''

انسان اپنی پردہ دری نہیں چاہتا۔ اسی لیے آسکر وائلڈ نے کہا ہے کہ ''اگر تم کسی سے سچی باتیں کہلوانا چاہتے ہو تو اس کو ایک نقاب دے دو، وہ منہ چھپا کر تو شاید اظہار حقیقت گوارہ کر لے مگر بے حجابانہ سچائی کی طرف مخاطب نہیں ہو سکتا اور اس کا اپنا مجرم ضمیر ہر وقت خوف زدہ رہتا ہے۔'' افلاطون نہ صرف ارسطو سے ملوث تھا بلکہ اس کا مذاق ہم جنسی اس منزل پر پہنچا ہوا تھا کہ ہر نوخیز اور خوبصورت لڑکا اس کی ذات میں ہلچل پیدا کر دیتا تھا اور وہ خوف زدہ تھا کہ تحریر کی آزادی دے دی گئی تو کہیں اس کے اپنے مذاق کی دھجیاں نہ اڑ جائیں۔ صدیاں گزر جانے کے بعد بھی افلاطون ایسے لوگ کم نہیں ہوئے ہیں بلکہ کچھ زیادہ ہی ہو گئے اور یہ گوارہ نہیں کرتے کہ ان کو کسی انداز میں بے پردہ کیا جائے اور معاشرہ میں جو وہ اپنا بھرم بنائے ہوئے ہیں وہ بہ یک جنبش قلم ختم ہو جائے۔ یہ اس بات کی دلیل ہے کہ جرأت اخلاق کی ہنوز کمی ہے۔ شراب پینے والے بھی یہ نہیں چاہتے کہ وہ شرابی کہلائیں اور قمار باز بھی بہ حیثیت قمار باز متعارف ہونا پسند نہیں کرتے۔ یہ تہذیبی ارتقا کی

برکت ہے۔ ہر تصویر کے دو رخ ہوتے ہیں مثبت اور منفی۔ چنانچہ ارباب دانش کا کہنا ہے کہ کوئی ایسا نفع نہیں ہے جو بغیر نقصان ممکن ہو اور کوئی ایسا نقصان نہیں ہے جس میں نفع پوشیدہ نہ ہو۔
لہٰذا جہاں تہذیب و تمدن نے انسان کو سنوارا اور نکھارا ہے۔ وہاں اس کا ظاہر و باطن دو بھی کر دیا ہے۔ وہ نمائشی طور پر کچھ اور ہے اور حقیقی طور پر کچھ اور اس کی یہ تفریق غالب کے اس شعر کے مطابق ہے:

ہیں کواکب کچھ نظر آتے ہیں کچھ — دیتے ہیں دھوکا یہ بازی گر کھلا

ویسے بھی ہر انسان میں ایک چھپا ہوا انسان بھی ہوتا ہے اور جسے ہم داخلی وجود کا نام دیتے ہیں۔ داخلی وجود کی شناسائی کا بہترین ذریعہ آرٹ ہے۔ ہم کسی بھی قوم کے فن کو دیکھ کر بڑی آسانی سے یہ پتہ چلا لیتے ہیں کہ کس کے داخلی وجود کی کیا مانگ تھی۔ اور کس کی زندگی میں کون سا رشتہ مستحکم تھا۔ دنیائے انسانیت میں جو مشترک قدر ہم پاتے ہیں وہ جنس ہے اور اسی لیے ہمارا یہ یقین واثق ہو جاتا ہے کہ زندگی سے اس کا اٹوٹ رشتہ ہے اور ادب چونکہ تفسیر حیات ہے لہٰذا وہ جنس (sex) سے کسی ملک و عہد میں دامن نہیں بچا سکا ہے تہذیب یافتہ معاشرہ ہزار بھی نعرہ لگائے۔

''اور بھی غم ہیں زمانے میں محبت کے سوا''

لیکن گھوم پھر کر بات کا اپنے اصلی مرکز پر پہنچ جانا ناگزیر ہے۔ اسی لیے اب اس کا تو امکان نہیں رہا ہے کہ کوئی ادب و فن میں جنس کا داخلہ ممنوع قرار دے دے البتہ اس پر پہرے بٹھا دینے کی جدوجہد جاری ہے اور اہل الرائے مختلف الخیال ہیں۔ مشہور نقاد ڈاکٹر وزیر آغا کا خیال ہے:

> ''اگر ادبی تخلیق کا جسم جذبہ کی گرانبار اور کثیف صورت کو خود میں سمونے کا اہتمام کرے گا تو اس کا فنی معیار بلند نہیں ہو سکے گا۔ دوسری طرف جب جنسی جذبہ علامتی روپ اختیار کر کے تخلیق میں حلول کرے گا تو تخلیق کی جاذبیت اور توانائی میں اضافہ کا باعث بنے گا۔''

ڈاکٹر محمد احسن فاروقی اس کے موید نہیں ہیں اور فرماتے ہیں:

> ''عزیز احمد نے اپنے ناول 'گریز' میں جو انگلستان کی جنسی زندگی کا نقشہ کھینچا ہے وہ عریاں نگاری کی حد مانی گئی ہے اور علی عباس حسینی مرحوم نے انھیں خط لکھا تھا کہ وہ کیوں اس قدر عریاں ہو جاتے ہیں؟ انھوں نے جواب میں لکھا تھا کہ وہ بڑی کوشش کرتے ہیں کہ عریانی نہ ہو مگر ان کا قلم آپ سے آپ ادھر چل جاتا

ہے۔عزیز احمد نے جو بات کہی وہ فنکار میں لاشعور کے حصہ کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ میں بھی کچھ ایسا ہی محسوس کرتا ہوں جس کو میں تنقیدی زبان میں یوں ادا کروں گا۔ تجربہ کا زور اور واقعیت نگاری میں دو اہم فائدے دکھائی دیتے ہیں۔ ایک نفسیاتی اور دوسرا اخلاقی۔ افسانہ اب محض دلچسپ واقعات کا تسلسل کے ساتھ بیان نہیں رہ گیا ہے۔ اس میں ادبی دلچسپی لینے والے کردار کی تحلیل بھی چاہتے ہیں۔ ناصح شعور سے زیادہ ان کے لاشعور کی تعجب انگیز پیچیدگیاں افسانہ پڑھنے والے اور افسانہ نگار دونوں کے لیے دلچسپ ہوگئی ہیں۔ اب افسانہ کی ادبیت زبان میں نہیں رہی ہے بلکہ بدزبانی سے نمایاں ہوتی ہے۔ وہ کردار کے بجائے بدکرداری کا مظاہرہ ہوگیا ہے۔ آجکل جنسی نفسیات میں عریانی کا عنصر اس قدر لازمی ہوگیا ہے کہ بغیر اس کو نمایاں کیے ہوئے نفسیاتی تحلیل دلچسپ نہیں ہوسکتی۔" پھر عریاں نگاری اخلاقی نقطۂ نظر سے بھی ضروری ہوجاتی ہے۔ اول تو نفسیات کے ماہروں نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ بداخلاقی بلکہ مجرمانہ ذہن کی خاص وجہ جبلتوں کو دبانے (repress) کی وجہ سے ہے اور اس کا علاج یہ ہے کہ اسے آزادی سے ادا کردیا جائے ادب اس سلسلہ میں بڑا کام کرتا ہے۔"

یہ اختلاف الرائے کے ثبوت میں مختصر سی مثالیں پیش کی گئی ہیں ورنہ ایک پورا دفتر ہے اور ان کا کچھ حصہ بھی نذر قارئین کیا جائے تو ایک ضخیم کتاب ترتیب پا جائے۔ اس کی یہاں پر ضرورت نہیں ہے اور اتنا واضح کردینا بہت کافی ہے کہ ترقی یافتہ دور میں بھی جنس کی اہمیت کو جانتے اور محسوس کرتے ہوئے اس کو اس کا صحیح مقام دینا گوارا نہیں کیا جاتا۔ حقیقت سے پہلوتہی شرافت کی علامت قرار دے دی گئی ہے اور ہم یہ سمجھنے لگے ہیں کہ یہ کہہ کر صرف (sex) جنس ہی تو قدر مطلق نہیں ہے اور بھی صحت مند اقدار ہیں ایک لکھنے والے کو ان کی طرف متوجہ ہونا چاہیے۔ اپنی طہارت اور پاک دامنی کا کھوٹا سکہ چلانے میں سو فیصدی کامیاب ہوجائیں گے۔ لیکن اب اس کے امکانات اس لیے معدوم ہوتے جارہے ہیں کہ پہلے کے مقابلہ میں مذاق علم بلند ہوا ہے لوگوں کی آنکھیں کھل گئی ہیں اور بے خبر نہیں ہیں۔ یہ بھی فیصلہ اب تک نہیں ہوسکا ہے کہ فنکار کو قاری کی سطح پر آکر لکھنا چاہیے یا اسے اپنی سطح تک پرواز کرنے کی دعوت دینا چاہیے۔ البتہ اتنا دیکھنے میں ضرور آرہا ہے کہ پڑھنے والے لکھنے والے کو معلم سمجھنے پر تیار نہیں ہیں ان کے

درمیان ناصح بن کر یا واعظ بن کر گزر بسر ممکن نہیں ہے۔ تبلیغی انداز ان کو ناگوار ہوتا ہے اور وہ سوچتے ہیں شاید ہمیں جاہل سمجھا جا رہا ہے اور استاد کی حیثیت سے تعلیم دی جا رہی ہے۔ سچائی یہ ہے کہ فنکار اور قاری میں مدرس اور طالب علم کا کوئی معاملہ نہیں ہے۔ جو لوگ قرۃ العین حیدر کی کتابیں پڑھنے کے شوقین ہیں وہ شعور کی رو سے بھی آشنا ہیں۔ جن کو گورکی متاثر کرتا ہے وہ طبقاتی کشمکش اور جدلی مادیت سے یک گونہ دلچسپی رکھتے ہیں اسی لیے پڑھنے والوں کا الگ الگ حلقہ ہے۔ گلشن نندہ اور عارف مارہروی اس سرکل میں باریاب نہیں ہو سکتے جو راجندر سنگھ بیدی اور عصمت چغتائی کا ہے اور آگ کا دریا ٹیڑھی لکیر ان لوگوں کی سمجھ میں آنے والی تخلیقات نہیں ہیں جن کے لیے جاسوسی ادب پسندیدہ ہے۔ اب پڑھنے والے اور لکھنے والے کا رشتہ دوست، مخلص اور ہم خیال کا ہے۔ ان میں سے کوئی بھی محتسب بننا نہیں چاہتا نہ محاسبہ کرنا اپنا فرض سمجھتا ہے بلکہ تبادلہ خیال ہوتا ہے اور اسی لیے قربت میں اضافہ ہوا ہے۔

دنیا اس منزل پر پہنچ گئی ہے کہ ایک حد تک ہر شخص کے فرائض کو محسوس کیا جانے لگا ہے اور لوہار سے قانونی خدمات کی توقع کوئی نہیں کرتا ہے۔ یہ کہنا سراسر صحیح ہے کہ اگر معاشرہ ننگا ہے تو کوئی فنکار اسے لباس پہنا کر کیوں کر پیش کر سکتا ہے یہ تو سراسر دروغ گوئی ہے۔ ہمارے گھر کے سامنے نالی بہہ رہی ہے کیڑے بھنبھنا رہے ہیں اور ہم بیان کر رہے ہیں کہ سبزے سے لہلہاتا ہوا 'لان' ہے جس کے کنارے پام اور صنوبر کے درخت جھوم رہے ہیں اور رات کی شہزادی مشام جان کو معطر کر رہی ہے۔ جاگیردارانہ سماج میں ضرور اس کی گنجائش تھی اور کہا جاتا ہے کہ چنا کھا کر باہر نکلنے والے اپنی مونچھوں پر ذرا سا دیسی گھی لگا لیا کرتے تھے اور ملنے جلنے والوں سے کہا کرتے تھے کہ پلاؤ کھا کر آ رہا ہوں۔ شرافت کے نام پر یہ عوام کو زہر کھلانا تھا اور انھیں موت سے پہلے موت کے گھاٹ اُتار دینا منظور تھا۔ آج رجحان بدلا ہے اور ایسے بھی لوگ ابھر رہے ہیں جو بڑی صفائی سے کہہ دیتے ہیں کہ 'ہم بھوکے ہیں' البتہ سرمایہ داری میں ایک حد تک جاگیرداری کی خوبو تو ہوتی ہی ہے اور ابھی سرمایہ دار نظام باقی ہے — لہٰذا بورژوا بھی موجود ہے اور پرولتاریہ بھی سانس لے رہا ہے۔ دو تہذیبیں دو انداز فکر اور دو رجحانات بیک وقت نہ صرف مختلف ہیں بلکہ ان میں ٹکراؤ ہو رہا ہے اور مقابلہ۔ اسی لیے یہ بحرانی دور ہے اور اپنی رسہ کشی کے باعث امید افزا ہے۔ ارتقا کی سفر میں یہ منزل تابناک مستقبل کی بشارت دیتی ہے اور آج کے بعد آنے والے روشن کل کی خوشخبری بھی۔ مگر جب تک کاروان حیات وہاں تک نہیں پہنچتا الجھنیں

اور گتھیاں تو باقی رہتی ہی ہیں اور یہ دور زیادہ تر معاملات میں گنجلک ہے متشکک ہے اور ذہن صاف نہیں ہے۔ نہ تو آج کا آدمی مکمل نفی کر سکتا ہے نہ پورے یقین واعتماد کے ساتھ سانس لے سکتا ہے۔ سائنس نے بہت سے مفروضات پر کاری ضرب لگائی ہے اور ہمیں دکھایا ہے کہ وہ حقیقت کہاں ہے جو تم سمجھ رہے تھے؟ چاند تک رسائی نے چاند سے محبوب کے چہرے کو تشبیہ دینا مضحکہ خیز بنا دیا ہے۔ علامتیں بے معنی ہوتی جارہی ہیں اور فکر انسانی کا دھارا مڑ رہا ہے۔ اس کا ایک سبب یہ بھی ہوسکتا ہے کہ اتنی تیزی سے پردے اٹھتے جارہے ہیں اور معلومات میں اضافہ ہو رہا ہے کہ اس سے انسان متحیر ہے وہ سر جھکانے میں تامل کر رہا ہے اور سوچ رہا ہے کچھ او انتظار کرلیں۔ شاید جہاں آج ہم سجدے لٹانے پر آمادہ ہونا چاہتے ہیں وہ آستانہ ہو اور کل بارگاہ نیاز نظر آئے تو کیوں اپنے کو ارزاں کریں۔

پھر بھی وہ اس وقت جس مقام پر کھڑا ہے اور جہاں تک پہنچ سکا ہے اس کے لیے پس و پیش کی ضرورت نہیں ہے بشرطیکہ ضد سے کام نہ لے اور اعتراف حقیقت کرنے میں شرمائے نہیں۔

ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے بہت صحیح لکھا ہے کہ ادب یا ادبی تخلیق زندگی کی تخئیلی ترجمانی ہے اور تخئیل اپنے عمل میں محتاج ہے کسی نہ کسی خارجی یا داخلی محرک کی یہ مہیجات و محرکات جنھیں حواس کے تجربات کا نام دینا چاہیے جس قدر متنوع اور توانا ہوں گے تخئیل کی ترجمانی بھی اسی قدر رنگا رنگ اور دیرپا ہوگی۔ اس لیے غور کی بات اصل یہ ہے کہ ادبی تخلیقات کے محرکات و مہیجات میں جن کا وظیفہ کس نوع کا ہے اور انسانی زندگی اور زندگی کی تخئیلی ترجمانی سے اس کا کیا تعلق ہے؟

فرائڈ انیسویں صدی کے ان عظیم مفکروں میں ہے جس نے صرف یہی نہیں کہ زندگی اور ادب کے مروجہ نظریات و اقدار پر گہرا اثر ڈالا ہے بلکہ سچ یہ ہے کہ اس نے بہت سے پرانے عقائد و نظریات کو ملیامیٹ کر کے رکھ دیا ہے۔ فرائڈ نے ذہن انسانی کے تجربات کی روشنی میں اپنی فکر کا جو تانا بانا مرتب کیا ہے وہ شعور، تحت الشعور اور لاشعور کے خانوں میں بٹا ہوا ہے۔ لیکن اس کے فلسفہ حیات میں مرکزی اور بنیادی اہمیت صرف لاشعور کو حاصل ہے۔ لاشعور اس کے نزدیک انسان کی دبی ہوئی خواہشات اور غیر آسودہ آرزوؤں کی پناہ گاہ ہے۔ اس پناہ گاہ پر شعور و تحت الشعور پہرے دار بیٹھے ہیں۔ جو لاشعور میں چھپی ہوئی خواہشات کو باہر آنے سے روکتے ہیں پھر بھی انھیں جیسے ہی موقع ملتا ہے وہ شعور کی آنکھ بچا کر باہر آجاتی ہیں کبھی خواب میں کبھی عالم بیداری میں اس کا جیتا جاگتا ثبوت ہے) لاشعور میں چھپی ہوئی یہ ساری خواہشات جنسی ہوتی ہیں۔ اس کی وضاحت بہت ضروری معلوم ہوتی ہے ورنہ جنسی خواہشات کے محدود معنی لے

کر مفکرین بہت سے گوشے نکال سکتے ہیں۔ جنسی خواہشات سے مراد ہے تحصیل لذت اور ہر شخص میں 'حظ' کے لیے ایک تڑپ فطری ہے لیکن یہ اس قدر متنوع ہے کہ مفکرین کو اسے تقسیم کرنا پڑا ہے۔ مثلاً موہ لوبھ، کام لالسا، وغیرہ وغیرہ میں۔ ایک شخص موٹر کا شوقین ہوتا ہے اس کی بہترین خواہش ہوتی ہے کہ کاش وہ اسے رکھ سکتا ہے۔ حالات اسے ناکام بنا دیتے ہیں اور بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ ناکام آرزو ہو کر اپنی خواہشات کو فنا کر بیٹھا۔ لیکن یہ ہماری انتہائی بھول ہوتی ہے خواہش فنا نہیں ہوتی اور لاشعور میں چھپ جاتی ہے۔ جب اسے موقع ملتا ہے وہ شعور کے بند توڑ کر برسرِ عمل ہو جاتی ہے اور ایسے ہی لوگ موٹر چرانے لگتے ہیں اپنے کو خطرات میں مبتلا کرنے لگتے ہیں اور خون خرابے سے بھی باز نہیں آتے ہیں۔

متصوفین نے اسی کے پیش نظر 'ترک خواہشات' پر زور دیا ہے اور فرمایا ہے:

''ترک دنیا ترک عقبیٰ ترک مولیٰ ترک ترک''

لیکن یہ ترک ترک بھی اپنی لذت بخشی سے مبرا نہیں ہے۔ جو آسودگی اور اطمینان میسر آتا وہ بالذات محظوظ کرنے والا ہے۔ فرائڈ شاید اس حقیقت تک رسائی حاصل کر چکا تھا۔ اسی لیے بات گھما پھرا کر نہیں کرتا ہے اور بتاتا ہے کہ لاشعور میں پوشیدہ جہاں تمام خواہشات کی بنیاد جنس (sex) ہے وہاں سماجی قوانین ان کو آسودہ ہونے کی بھی اجازت نہیں دیتے۔ اس لیے مجبوراً ان کو اپنی ہیئت تبدیل کرنی پڑتی ہے۔ جب یہ ہیئت الغو (ego) اور (superego) شعورِ ذات کی رہنمائی میں تخیل کی لطافتوں اور بوقلمونیوں سے آراستہ ہو جاتی ہے عرف عام میں آرٹ یا فن کہلاتی ہے۔ اڈ آرٹ ہی میں شامل ہے لہٰذا بالفاظ دگر یہ کہا جا سکتا ہے کہ فرائڈ کے نزدیک ہر قسم کا آرٹ اور ہر قسم کا ادب 'حقیقتاً (sex) جنس کا رہین منت ہے۔ وہ لاشعور میں گھٹی ہوئی خواہشات کی اسے کارفرمائی خیال کرتا ہے۔

یہ خیال خلا کی پیداوار نہیں ہے بلکہ اس کے اس مفروضہ پر قائم ہے کہ ہر آدمی میں ایک بنیادی اور مرکزی شئے (libido) لبڈو نامی موجود ہے۔ یہ ایک ایسی توانائی اور قوت ہے جو اپنی اساس میں یکسر جنسی کشش یا جنسی جاذبیت و تجسس کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کا یہ بھی خیال ہے کہ انسانی فطرت تین چیزوں سے مرکب ہے۔ (Id) اِڈ (super ego) شعورِ ذات اور (ego) انانیت، (Id) ان تینوں کی اصل ہے۔ اور اپنی اصلیت کے اعتبار سے سراسر جنسی یا شہوانی ہے اس کا کام یہ ہے کہ لاشعور میں رہ کر (libido) لبڈو کو سکون و آسودگی کے مواقع فراہم کرتی رہتی

ہے۔ (ego) ایغو اس پر نگاہ رکھتا ہے اور پہرے دیا کرتا ہے یعنی معاشرے کے احترام و دباؤ کے ماتحت لاشعور سے باہر نکلنے دینا نہیں چاہتا (super ego) شعور ذات (Id) اِڈ کو مکمل قابو میں رکھ کر انسان کو اخلاق و اقدار کا متحمل پابند بلکہ محافظ و مبلغ تک بنا دیتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ (Id) اِڈ اور (super ego) میں زندگی بھر جنگ ہوتی رہتی ہے۔ کچھ لوگ شعور ذات کی فتح یابی کی سعادت حاصل کرتے ہیں لیکن اکثریت (ego) ایغو سے آگے نہیں بڑھ پاتی اور یہی اس کی بہت بڑی کامیابی ہے کہ وہ (Id) اِڈ کو لاشعور سے نکلنے نہیں دیتی اور انسان کو مروجہ تہذیبی زندگی کے قوانین کے مطابق زندگی بسر کرنے پر آمادہ کر دیتی ہے۔

فرائڈ نے جن تجربات کی روشنی میں یہ نتائج اخذ کیے ہیں ان کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ بورژوائی حلقہ تک محدود ہیں۔ اگر وہ وسعت سے کام لیتا تو شاید کچھ اور طرح سوچتا۔ یہی سبب ہے کہ اخلاق و مذہب کے مفکرین ہی نہیں بلکہ خود اس کے معاون، دوست اور عقیدت مند بھی اس کی رائے سے اختلاف کرتے نظر آتے ہیں۔ ایڈلر اور یونگ دونوں نے فرائڈ سے کسی قدر اتفاق کرتے ہوئے یہ بات تسلیم نہیں کی ہے کہ فطرت انسانی اساسی طور پر تمام تر جنسی ہے نہ انسان کے سارے ذہنی اکتسابات و اعمال صرف اس کی جنسی خواہشات کے نتائج قرار دیے جا سکتے ہیں۔

صدیوں سے جو تہذیب و تمدن کا بیج بویا جا رہا ہے اور اخلاق و اقدار کا لباس فطرت کو پہنایا جا رہا ہے اس کے ماتحت بھی صداقت سے انحراف کی بے حد گنجائش پیدا ہو گئی ہے۔ لیکن ہم یہ سمجھتے ہیں مفکرین نے اپنے تفکر کا پلہ گراں کرنے کے لیے مختلف گوشے نکالے ہیں اور بحث کے لیے دروازے کھول دیے ہیں۔ فطرت انسانی تہہ در تہہ ہونے کے باوجود نہ کوئی بھول بھلیاں ہے نہ چیستاں بڑی آسانی سے اس کا پتہ چلایا جا سکتا ہے بشرطیکہ اخلاص کے ساتھ ایسا چاہا بھی جائے۔ ایک آئینہ ہے جو ہمارے سامنے رکھا ہوا ہے اب اگر ہم اس کے زاویہ بدل کر خد و خال کی قدر وقعت جاننے میں بہک رہے ہیں تو آئینہ کی افادیت سے ہمیں منکر نہ ہونا چاہیے بلکہ اپنے آپ سے شکایت کرنی چاہیے۔

کون کہتا ہے کہ انسانی خواہشات میں اخلاقی اور تہذیبی عناصر گھل مل نہیں گئے ہیں۔ ضرور ایسا ہوا ہے لیکن اس سے بنیادی ہیئت تو بدل نہیں سکتی؟ زندگی تمام تر خواہشات کا مرکب، جینے کی خواہش، آفات ارضی و سماوی سے مامون و محفوظ رہنے کی خواہش، ترقی کرنے کی خواہش، الغرض سب کچھ خواہش ہی خواہش ہے اور جب یہ پوری ہو جاتی ہے۔ تو آسودگی میسر

آجاتی ہے ورنہ بے چینی اور پریشانی لاحق رہتی ہے۔ اگر ہم اسی آسودگی کو (sex) جنس کہتے ہیں تو کیا گناہ کرتے ہیں—؟ دنیا کے بہترین علوم وفنون میں سب سے نمایاں اور اہم عنصر جنس ہی کا نظر آتا ہے۔ کوئی تخلیق اس سے الگ نہیں دکھائی دیتی۔ البتہ فرائڈ سے پہلے کے کارنامہ غیر متوازن ملتے ہیں اور اس کے بعد کے بڑی حد تک متوازن۔ اس لیے ہم یہ نتیجہ نکالنے پر مجبور ہیں کہ اس مفکر اعظم نے ہمیں شعور جنسی بخشا ہے۔ تہذیبی اور اخلاقی اقدار سے جنس کو وابستہ کردیا ہے اور فطری بہاؤ کا رخ صحیح سمت کردیا ہے۔ ہمیں اس کی بدولت یہ معلوم ہوا ہے کہ زندگی کا سب سے بڑا سرکل (sex) جنس ہے اور تمام چھوٹے چھوٹے سرکل اس کے تابع ہیں۔ یہی ان کو حیات بخشتا ہے اسی سے وہ توانائی حاصل کرتے ہیں اور اسی کی رہنمائی میں اپنے اپنے جوہر دکھاتے ہیں۔ شعر وادب چونکہ زندگی کی پیداوار ہیں اس لیے وہ زندگی کے سب سے بڑے اور گہرے دائرے میں چکر کاٹنے پر مجبور ہیں۔ فن جس قدر زندگی سے قریب ہوگا اپنے اور اس کے رشتے کو محسوس کرے گا اسی قدر زیادہ سے زیادہ جنسی ہوگا۔ یہ تنقیدی اعتبار سے ایک کسوٹی بھی ہے۔ اس پر کس کر ہم بتا سکتے ہیں کہ کہاں تک فن برائے فن رہا ہے اور کہاں سے فن برائے حیات کی سرحد شروع ہوئی ہے۔

کچھ لوگوں کا کہنا ہے کہ آرٹ کی تخلیق میں یہ امر ملحوظ رکھنا بہت ضروری ہے کہ کثافت کو کس طرح لطافت میں ڈھالا جاسکتا ہے؟' فرائڈ اس کا قائل نہیں ہے۔ اس نے کثافت کی اہمیت پر بھی زور دیا ہے اور کیوں نہ دیتا وہ بھی تو زندگی ہی کی پیداوار ہے اس سے الگ کیسے ہوسکتی ہے؟ اس کا صحیح خیال ہے کہ لطافت کثافت کی مرہون منت ہے۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نہ نکال لینا چاہیے کہ وہ چاہتا ہے کہ آرٹ محض کثافت کا ترجمان ہوکر رہ جائے۔

ادب اور جنس (sex) کے تعلق کو سمجھنے کے لیے یہ بھی سمجھنا ہوگا کہ جو ادب محض جسم میں ارتعاش پیدا کرے وہ روح پرور نہیں ہوتا ہے پھر بھی ایسے ادب کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا ہے اور اگر آرٹ کو یکسر لطافت اور جنسی میلانات کو ایک خاص نوع کے اخلاقی معاشرے کے پیش نظر تمام تر کثافت تسلیم کرلیا جائے تو بھی اس کا اپنا وزن برقرار رہتا ہے۔ اس لیے کہ جسم کا بھی ہم پر اتنا ہی حق ہے جتنا روح کا ہے اور کوئی وجہ نہیں ہے کہ ایک کی غذا کی فراہمی پر ہم زور دیں اور دوسرے کی بھوک کو بھوک نہ سمجھیں۔

○

(ادب اور جنس: ضیا عظیم آبادی، سن اشاعت مارچ 1979، ناشر: اردو پبلشرز، نظیر آباد، لکھنؤ)

تنقید کی جمالیات (سیریز)

(تنقید کی اصطلاح، بنیادیں، متعلقات) (جلد 1) پروفیسر عتیق اللہ

(مغربی شعریات: مراحل و مدارج) (جلد 2) پروفیسر عتیق اللہ

(مشرقی شعریات اور اردو تنقید کا ارتقا) (جلد 3) پروفیسر عتیق اللہ

(مارکسیت، نومارکسیت، ترقی پسندی) (جلد 4) پروفیسر عتیق اللہ

(جدیدیت، مابعد جدیدیت) (جلد 5) پروفیسر عتیق اللہ

(ساختیات، پس ساختیات) (جلد 6) پروفیسر عتیق اللہ

(رجحانات و تحریکات) (جلد 7) پروفیسر عتیق اللہ

(تصورات) (جلد 8) پروفیسر عتیق اللہ

(ادب و تنقید کے مسائل) (جلد 9) پروفیسر عتیق اللہ

(اضافی تنقید، ادبی اصناف کا تنقیدی مطالعہ) (جلد 10) پروفیسر عتیق اللہ

میاں چیمبرز 3۔ٹمپل روڈ لاہور
Email : book_talk@hotmail.com
www.facebook.com/booktalk.pk
Website : www.booktalk.pk